
LAVDATE DEVM
OMNES ANGELI EIVS

Lehndorfer

Heinze

Theoretisch-praktische

Harmonielehre.

Lehrndorfer

Theoretisch-praktische
Harmonielehre

nach

pädagogischen Grundsätzen

nebst

spezieller und ausführlicher Behandlung der Harmonieen
der Kirchentonarten bearbeitet.

Kleine Ausgabe.

**Präparanden, Seminaristen, Lehrern, Organisten
und Freunden der Tonkunst**

gewidmet

von

Leopold Heinze,
erstem Seminarlehrer.

Breslau.
Heinrich Handel's Verlag.

Von der „Harmonie- und Musiklehre“ erschienen:

a) eine französische Bearbeitung von Johannes Weber. Paris, Jules Heinz, Editeur;

b) eine Bearbeitung für österreichische Lehrerbildungsanstalten von Krenn, Professor am Konservatorium der Musik in Wien;

c) eine ungarische Bearbeitung vom Seminar-Professor Egner in Iglo-Zips.

d) Vom II. Teile der „Harmonie- und Musiklehre“ (Formenlehre, Organik, Musikgeschichte ꝛc.) erschien eine Bearbeitung für österreichische Lehrerbildungsanstalten von Hubert Wondra, Musiklehrer an der k. k. Lehrerbildungsanstalt in Troppau.

Vorwort.

Die „kleine Ausgabe" der theoretisch-praktischen Harmonielehre ist für diejenigen Seminare bearbeitet worden, welche musikalisch schwach oder sehr ungleich vorbereitete Schüler aufnehmen müssen. Deshalb haben die Accorde und ihre einfachsten Verbindungen, die Grundlagen des ganzen theoretischen Unterrichts im Seminare, in knapper Form zur nochmaligen Durcharbeitung Aufnahme gefunden, und es ist auch der weitere notwendige Unterrichtsstoff in möglichst kurzer, doch leicht verständlicher Darstellung behandelt worden. In den praktischen Beispielen wird das Fundament für einen guten Choralsatz, das Aussetzen der Mittelstimmen, das Transponieren und das Finden eines guten Basses, besonders tüchtig geübt. Weitere Übungen finden sich im „Übungshefte zur kleinen Ausgabe" der Harmonielehre. Zur Übung im Choralsatze ist das zur größeren Ausgabe der theoretisch-praktischen Harmonielehre gehörige 2. oder 4. Arbeitsheft in Gebrauch zu nehmen.

Der Verfasser.

Vorwort.

Die „kleine Ausgabe“ der theoretisch-praktischen Harmonielehre ist für diejenigen Schüler bestimmt, die [illegible] jedoch aber sehr knapp [illegible] Schüler [illegible] müssen. Besonders [illegible] die Akkorde und ihre einfachsten Verbindungen, die Grundlagen der ganzen [illegible] Harmonielehre mit [illegible], in knapper Form zur [illegible] Darstellung [illegible], und es ist [illegible] welcher [illegible] möglichst kurz, doch nicht [illegible] Darstellung bemüht worden. An den [illegible] auch das [illegible] zu einem guten Schönheit, [illegible], der [illegible] und den Nutzen eines guten [illegible] einiges gesagt. Weitere Übungen finden sich im „Übungshefte zur kleinen Ausgabe“ der Harmonielehre. Zur Übung im [illegible] ist das zur größeren Ausgabe der theoretisch-praktischen Harmonielehre gehörige 2. oder 4. Arbeitsheft in Gebrauch zu nehmen.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichnis.

Erster Abschnitt. Accordverbindungen.

Seite

§ 1. Die Grundharmonieen 1
§ 2. Der Dreiklang 2
§ 3. Die einfachsten Tonverbindungen der Hauptdreiklänge in ihrer Grundgestalt 3
§ 4. Der Dominant- oder Hauptseptimenaccord 6
§ 5. Harmonisierung der Durtonleiter mit den Hauptdreiklängen der Tonart 8
§ 6. Harmonisieren gegebener Melodieen in Dur mit den Hauptdreiklängen in ihrer Grundgestalt 9
§ 7. Harmonisierung der Molltonleiter 11
§ 8. Harmonisierung gegebener Melodieen in Moll mit den Dreiklängen der 1., 4. und 5. Stufe 11
§ 9. Harmonisierung der Durtonleiter mit Anwendung der sämtlichen leitereigenen Haupt- und Nebendreiklänge 11
§ 10. Übungen mit Anwendung der Dur- und Molldreiklänge in Dur . . 13
§ 11. Übungen in Moll 16
§ 12. Die Anwendung des Sextaccordes 18
§ 13. Die Anwendung des Quartsextaccordes 21
§ 14. Die verschiedenen Arten der Septimenaccorde 24
§ 15. Über die trugschlüssige Auflösung des Dominant-Septimenaccordes . 25
§ 16. Die Nebenseptimenaccorde 26
§ 17. Anwendung der verschiedenen Septimenaccorde 28
§ 18. Anwendung des Quintsextaccordes 30
§ 19. Anwendung des Terzquartsextaccordes 31
§ 20. Anwendung des Sekundaccordes 32
§ 21. Der große und kleine Nonenaccord 34
§ 22. Der verminderte Septimenaccord 35
§ 23. Harmoniefremde Töne 36
§ 24. Alteration der Accorde 44
§ 25. Die diatonische Mehrdeutigkeit der Accorde 47
§ 26. Enharmonische Mehrdeutigkeit der Accorde 48

Zweiter Abschnitt. Die Lehre von der Modulation.

§ 27. Allgemeines über Modulation 54
§ 28. Der Dreiklang als Modulationsmittel 55
§ 29. Der Dominant-Septimenaccord in seiner natürlichen Lösung . . . 56
§ 30. Der Dominant-Septimenaccord als enharmonisch-mehrdeutiger Accord 58
§ 31. Der große und kleine Nonenaccord 60
§ 32. Der verminderte Septimenaccord 60
§ 33. Fortsetzung 63
§ 34. Ausgeführte Modulationen 65

Dritter Abschnitt. Der Choralsatz.

Seite

§ 35. Die Modulation in einem Tonstücke 69
§ 36. Tonschlüsse 69
§ 37. Allgemeines über den Choralsatz 73
§ 38. Bestimmung der Tonart 73
§ 39. Plan der Modulation 74
§ 40. Der Baß 74
§ 41. Über die Wahl der Accorde 76
§ 42. Die Mittelstimmen 76
§ 43. Harmonisieren gegebener Choralmelodieen 77
§ 44. Choräle zur Bearbeitung 80

Vierter Abschnitt. Choräle in den Kirchentonarten.

§ 45. Die alten Tonarten 87
§ 46. Die Erkennungsmerkmale der alten Tonarten 88
§ 47. Die Kadenzen 91
§ 48. Über Transpositionen 91
§ 49. Über die zu gebrauchenden Harmonieen 92
§ 50. Die 13. und 14., resp. die jonische und hypojonische Tonart . 93
§ 51. Die 1. und 2., resp. die dorische und hypodorische Tonart . 94
§ 52. Die 3. und 4., resp. die phrygische und hypophrygische Tonart . 97
§ 53. Die 5. und 6., resp. die lydische und hypolydische Tonart . 99
§ 54. Die 7. und 8., resp. die myxolydische und hypomixolydische Tonart . 100
§ 55. Die 9. und 10., resp. die äolische und hypoäolische Tonart . 102
§ 56. Noch einiges über die alten Tonarten 104

Fünfter Abschnitt. Das Vorspiel und das Strophenzwischenspiel.

§ 57. Das Vorspiel 110
§ 58. Das Strophenzwischenspiel 112

Sechster Abschnitt. Der zwei- und dreistimmige Satz für verschiedene Stimmen.

§ 59. Der Satz für Männerstimmen 114
§ 60. Der zweistimmige Satz 116
§ 61. Der dreistimmige Satz 117

Erster Abschnitt.

Accordverbindungen.

§ 1. Die Grundharmonieen.

Unsere Harmonieen finden ihre Begründung in der sogenannten Naturharmonie, in den Naturtönen. Auf dem Waldhorn (ohne Ventile) können als natürliche Töne (ohne Stopfen) die folgenden hervorgebracht werden:

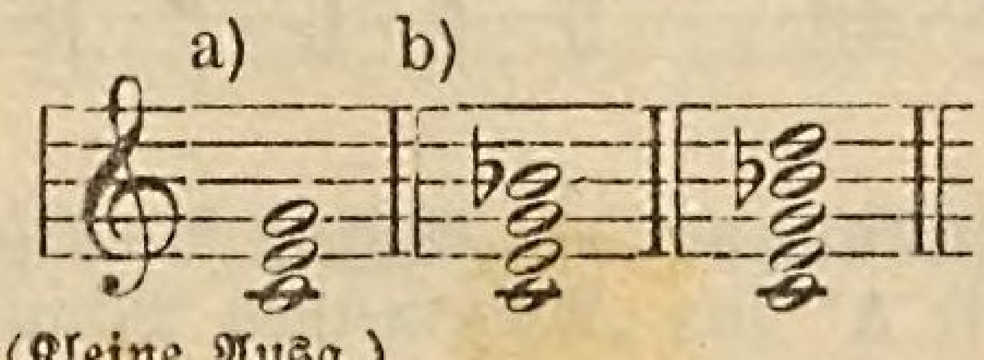


Das große C eines Flügels läßt, bei aufgehobenem Dämpfer angeschlagen, die Töne c g ē, und zwar die Oktave vom Grundtone kräftig, die Quint g voll und mild und die obere Terz ē leise ertönend, mitklingen. Diese Töne heißen deshalb auch mitklingende Töne, auch Ober- oder Aliquottöne.

In der Naturharmonie begegnen wir also zunächst drei verschiedenen Tönen c g e, die, wenn sie terzenweise übereinander gestellt werden, den (C-Dur) **Dreiklang** c e g ergeben, a). Fügen wir diesem Accorde eine weitere Terz, den vierten wesentlich verschiedenen Ton der Naturtöne, das b hinzu, so erhalten wir den Zusammenklang c e g b, einen vierstimmigen Accord, den **Septimenaccord,** b). Legen wir diesem Vierklange die weitere Terz d hinzu, so erhalten wir einen Fünfklang c e g b d, den **Nonenaccord.** Der Dreiklang, der Septimenaccord und der Nonenaccord bilden die Grundlage unsers Harmoniesystems und heißen **Stammaccorde.** Aus diesen Stammaccorden werden alle übrigen Accorde abgeleitet.

Wir sehen, daß die Natur selbst uns den Weg weist, den wir bei der Bildung der Harmonieen einschlagen müssen.

a) b)



§ 2. Der Dreiklang.[1])

(Wiederholung.)

1. Der **Dreiklang** ist eine Zusammensetzung eines **Grundtones** mit seiner **Terz** und **Quint.**

2. Es giebt **vier Arten** von Dreiklängen, nämlich:

a. **Durdreiklänge** (Grundton, große Terz und reine Quint);

b. **Molldreiklänge** (Grundton, kleine Terz und reine Quint);

c. **verminderte Dreiklänge** (Grundton, kleine Terz und vermind. Quint);

d. **übermäßige Dreiklänge** (Grundton, große Terz und übermäßige Quint).



3. Auf jedem Tone der Dur- und Molltonleiter kann ein Dreiklang errichtet werden.



In **Dur** stehen auf der **1.**, **4.** und **5.** Stufe Durdreiklänge,
auf der **2.**, **3.** und **6.** Stufe Molldreiklänge;
auf der **7.** Stufe steht ein verminderter Dreiklang.



In **Moll** stehen auf der **1.** und **4.** Stufe Molldreiklänge,
auf der **5.** und **6.** Stufe Durdreiklänge,
auf der **2.** und **7.** Stufe verminderte Dreiklänge;
auf der **3.** Stufe steht ein übermäßiger Dreiklang.

4. Im vierstimmigen Satze muß ein Ton des Dreiklanges **verdoppelt** werden. Man verdoppelt gewöhnlich den Grundton in der Prime a) oder in der Oktave b), seltener die Quint c) oder die Terz d). Die **Terz darf nicht verdoppelt werden, wenn sie Leitton ist.** Soll ein Ton des Dreiklanges **wegbleiben,** so kann dies nur die Quint sein, e).



1) Kurze Zusammenstellung aus der „Allgem. Musiklehre von L. Heinze, 10. Aufl."
2) Siehe „Arbeitsheft A" zur „Allgemeinen Musiklehre".

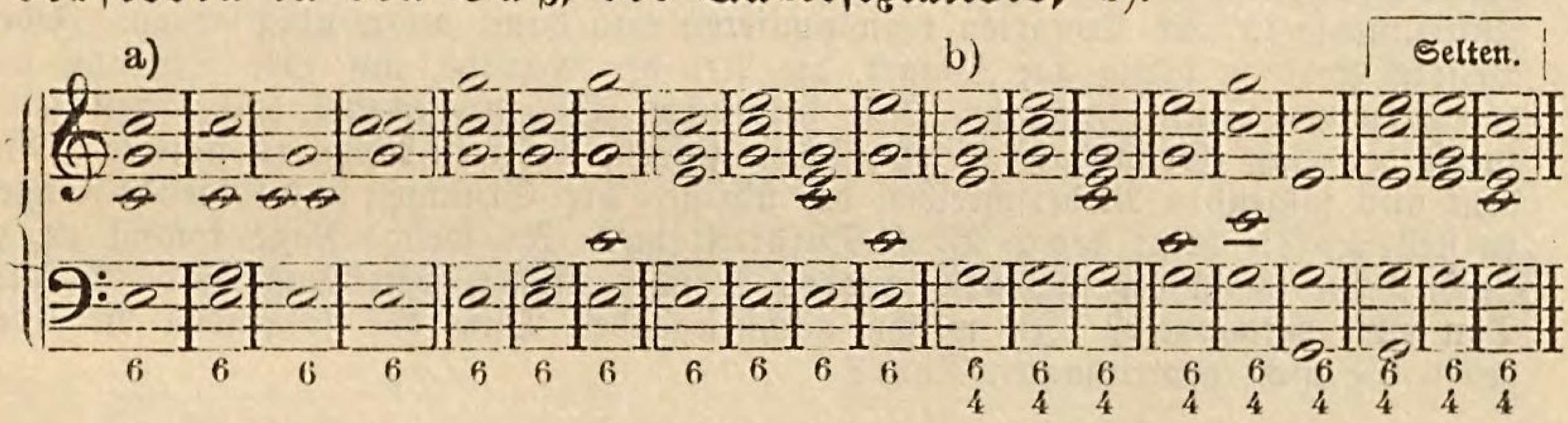
5. Man beziffert den Dreiklang mit $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$. Ein ♯, ♭, ♮ ohne Ziffer bezieht sich auf die Terz und bezeichnet ebenfalls den Dreiklang.

6. Der Dreiklang kann in **drei Lagen**, in der **Oktav-** a), **Terz-** b) **und Quintlage** c) vorkommen, je nachdem die Oktave, Terz oder Quint in der obersten Stimme liegt. Auch kann derselbe in der **engen** und **weiten** Lage stehen. Wenn nämlich die drei oberen Töne eines Accordes so nahe zusammenliegen, daß kein Bestandteil des Accordes dazwischengeschoben werden kann, so steht er in der **engen Lage**, d); wenn dagegen seine drei oberen Töne noch Raum für andere Accordtöne lassen, so steht er in der **weiten Lage**, e).



7. Der Dreiklang hat 2 **Umkehrungen** oder **Versetzungen**.

Tritt nämlich die **Terz** des Dreiklanges statt des Grundbasses in den Baß, so entsteht der **Sextaccord**; tritt die **Quint** desselben in den Baß, der **Quartsextaccord**, b).



8. Der Dreiklang auf der I. Stufe einer Tonart heißt **Tonika-Dreiklang**, der auf der V. Stufe **Dominanten-** und der auf der IV. Stufe **Subdominanten-Dreiklang**.

§ 3. Die einfachsten Tonverbindungen der Hauptdreiklänge in ihrer Grundgestalt.[1])

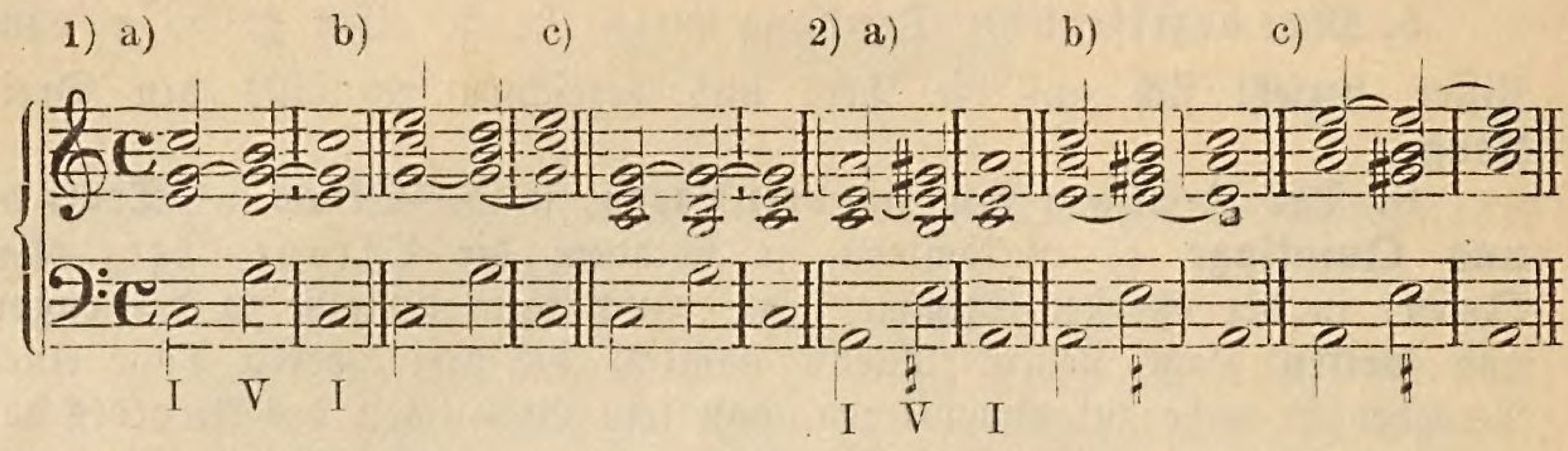
1) **Die gemeinschaftlichen Töne aufeinander folgender Harmonieen bleiben** (in der Regel) **in derselben Stimme liegen.**

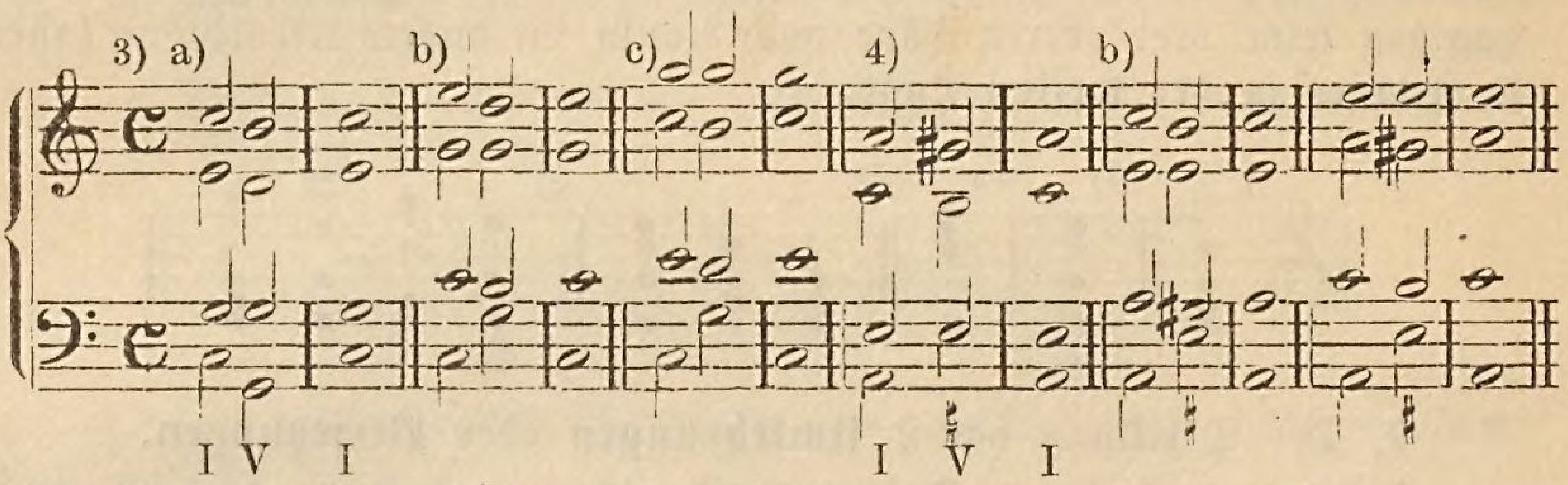
2) **Die übrigen Töne schreiten in die ihnen zunächst liegenden Töne des folgenden Accordes fort.**

~~3) Der Sopran soll vom Alte und dieser vom Tenore nicht über eine Oktave entfernt liegen.~~

I. **Tonverbindung der I. und V. Stufe in 1) Dur und 2) Moll.** Dieselbe bildet den einfachsten Tonschluß (Kadenz), den **Ganzschluß**, welcher auch authentischer Schluß genannt wird. Er steht bei a) in der Oktav-, bei b) in der Terz- und bei c) in der Quintlage.

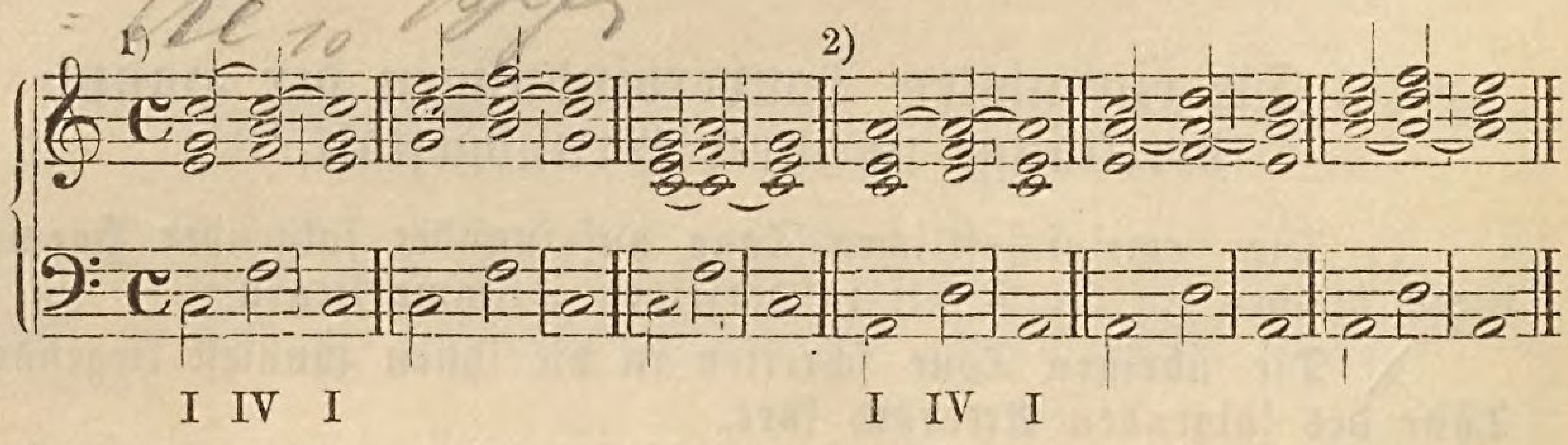
1) Siehe „Arbeitsheft B" zur „Allgem. Musiklehre."

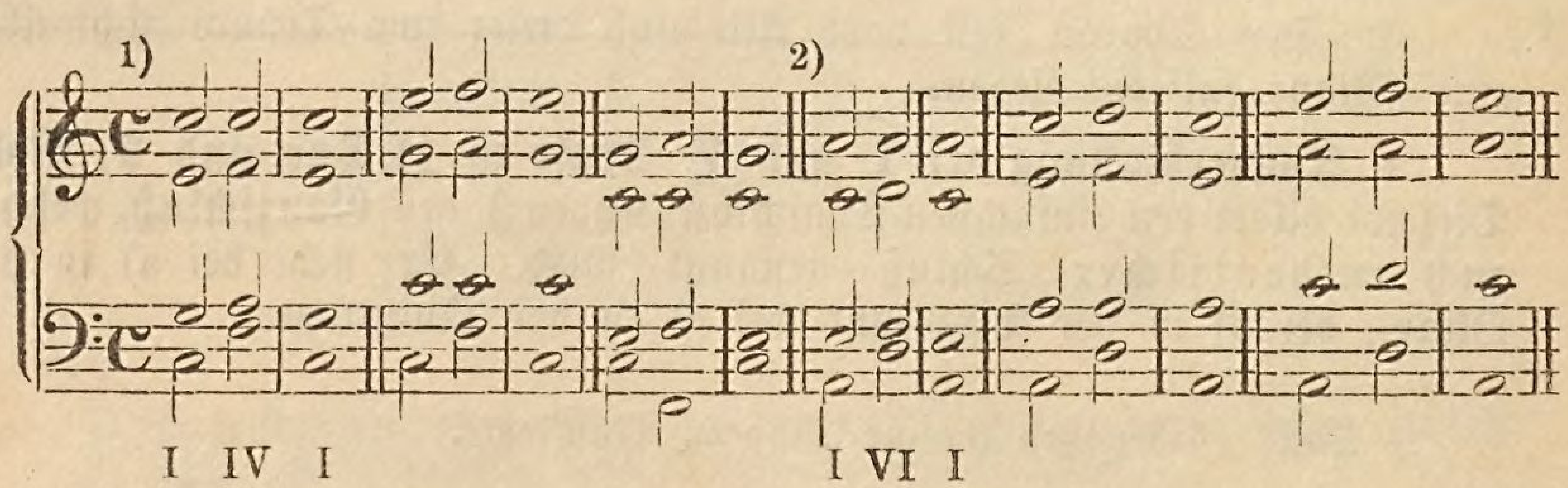




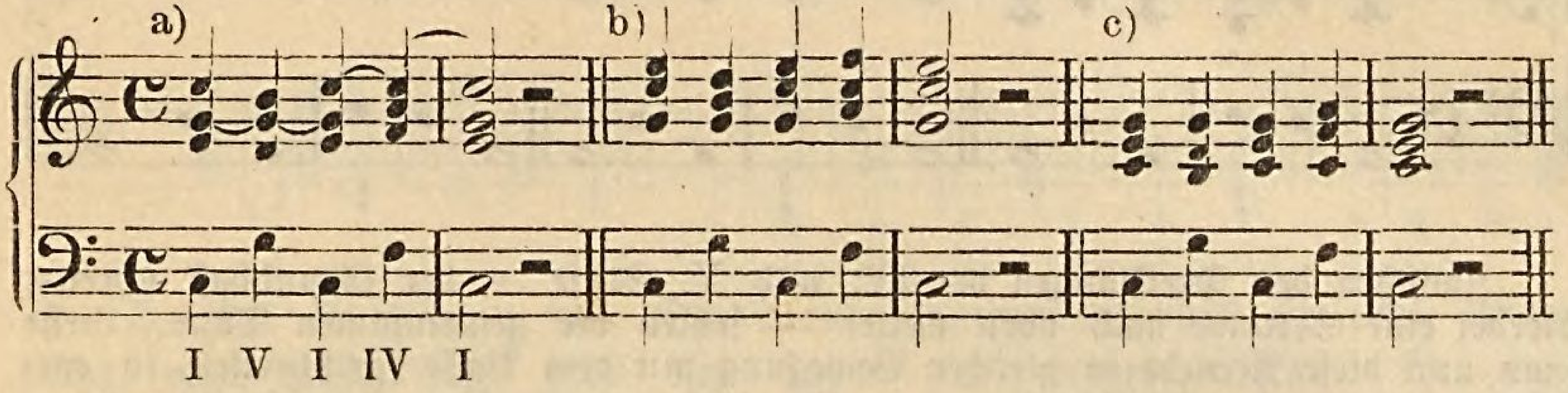
Man lasse diese und die nachfolgenden Harmonieverbindungen zunächst in der engen, dann in der weiten Lage bearbeiten, auf dem Papiere und am Instrumente in alle Tonarten transponieren und dann auswendig lernen. Jedes Beispiel wird in bezug auf Tonart, die Art der Accorde, auf ihre Stellung auf den einzelnen Stufen und ihre Lage besprochen. Sodann ist bei der Arbeit selbst zuerst der Baß (Grundbaß) in römischen Ziffern, dann in Noten zu notieren. Bei dem nun folgenden Niederschreiben der übrigen drei Stimmen sind folgende Fragen zu stellen: Wie heißt der z. B. G-Durdreiklang? In welche Lage kommt er zu stehen? Wie heißt der folgende Accord? Welches ist der gemeinsame Ton? Welcher Ton wird verdoppelt? In welche nächstliegenden Töne des folgenden Accordes gehen die nicht gemeinsamen Töne?

II. **Tonverbindung der I. und IV. Stufe in 1) Dur und 2) Moll.** Durch dieselbe entsteht der plagalische Schluß, die Subdominantenkadenz.





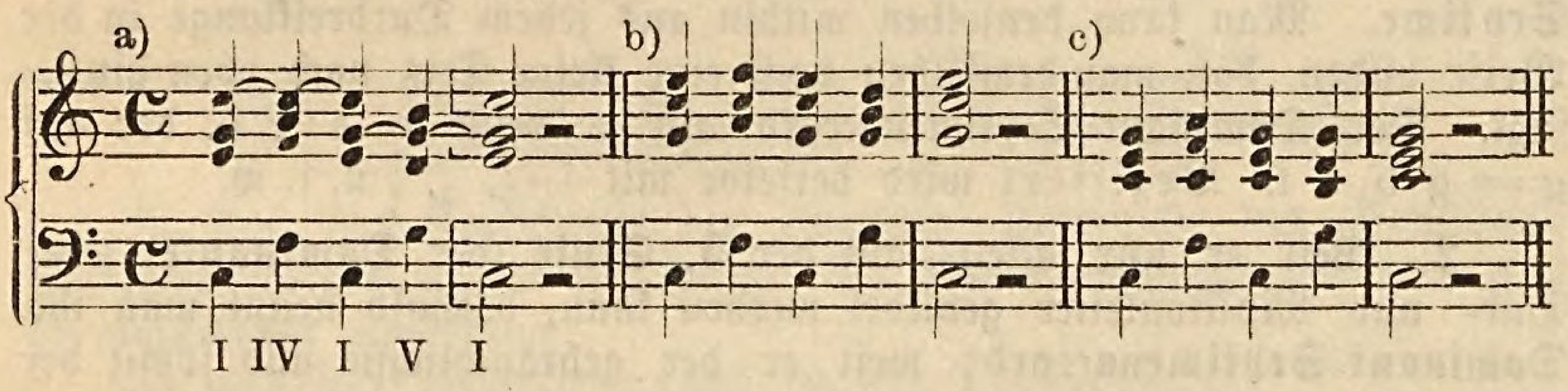
III. **Tonverbindung der I. V. I. IV. I. Stufe.** Dieselbe bildet den sogenannten **Kirchenschluß;** es folgt nämlich in demselben auf den authentischen der plagalische Schluß.

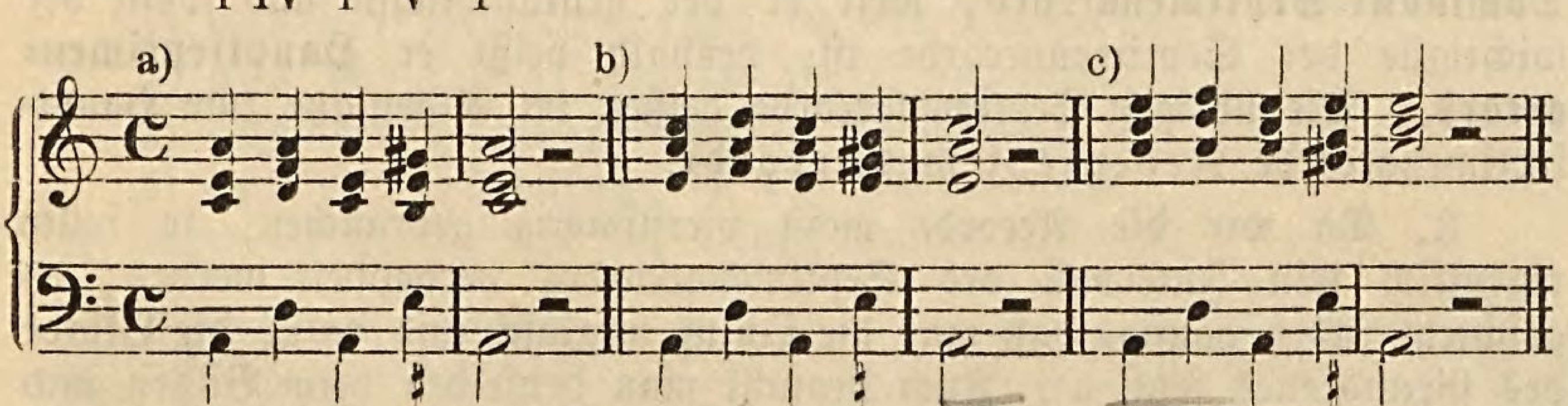




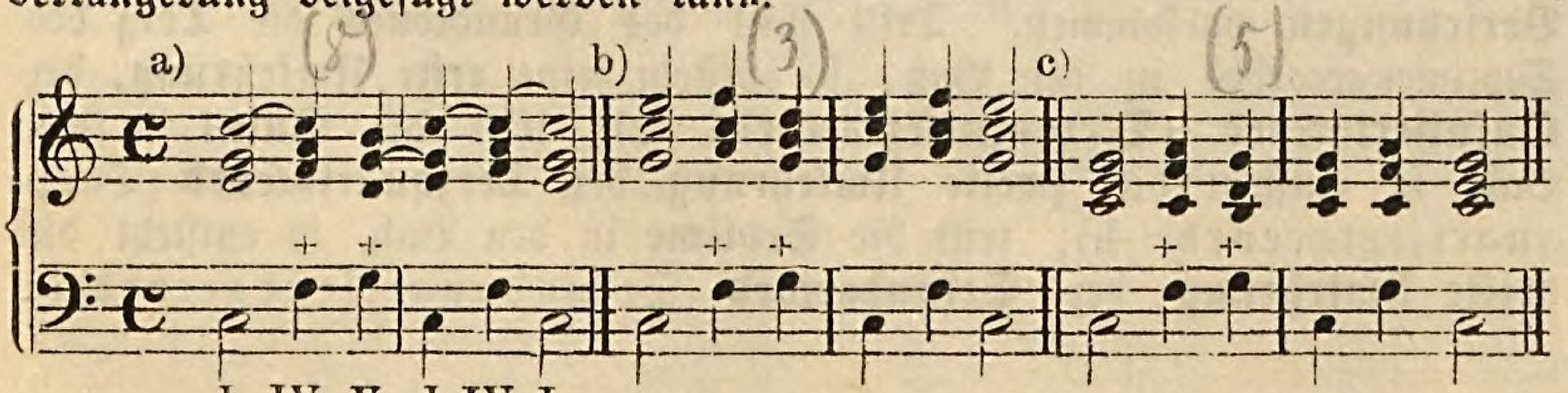
Anmerkung. Es sind auch diese Beispiele in der weiten Lage zu bearbeiten. Man setzt den Alt in den Tenor und den Tenor in den Alt. Siehe auch „Übungsheft B" zur „Allgemeinen Musiklehre."

IV. **Tonverbindung der I. IV. I. V. I. Stufe.**





V. **Tonverbindung der I. IV. V. I. Stufe.** Sie bildet einen **vollständigen Ganzschluß,** dem noch die IV. und I. Stufe als Schlußverlängerung beigefügt werden kann.





Zwischen den Dreiklängen der IV. und V. Stufe — der Grundbaß schreitet hierbei eine Sekunde nach oben weiter — fehlen die gemeinsamen Töne. Ließe man nun diese Accorde in gleicher Bewegung mit dem Basse fortschreiten, so entstünden unerlaubte Fortschreitungen. Um diese unerlaubten Fortschreitungen zu umgehen, läßt man die drei oberen Stimmen in der Gegenbewegung zum Basse fortschreiten. Man merke schon hier die so wichtige Regel: Der um eine Sekunde steigende oder fallende Grundbaß erfordert in den oberen Stimmen, oder doch mindestens in zweien, Gegenbewegung.

§ 4. Der Dominant- oder Hauptseptimenaccord.[1])

(Wiederholung.)

1. Der Dominant- oder Hauptseptimenaccord besteht aus dem **Grundtone**, der **großen Terz**, der **reinen Quint** und der **kleinen Septime**. Man kann denselben mithin aus jedem Durdreiklange in der Weise bilden, daß man demselben noch eine kleine Terz nach oben hinzufügt. Der Dominant-Septimenaccord auf c heißt c e g b, der auf g = g h d f. Beziffert wird derselbe mit 7, $\substack{7\\5}$, $\substack{7\\3}$, $\substack{7\\4}$ u. s. w.

2. Weil er nur allein auf der **5. Stufe** (der **Dominante**) jeder Dur- und Molltonleiter gebildet werden kann, deshalb nennt man ihn **Dominant-Septimenaccord**; weil er der gebräuchlichste und somit der wichtigste der Septimenaccorde ist, deshalb heißt er **Hauptseptimenaccord**. Die übrigen Septimenaccorde heißen im Gegensatze zum Hauptseptimenaccorde Nebenseptimenaccorde.

3. Da wir die Accorde meist vierstimmig gebrauchen, so sollte eigentlich kein Intervall des Septimenaccordes verdoppelt werden; es geschieht indes häufig, daß man die Quint wegläßt und dafür die Oktave des Grundtones setzt, a). Auch braucht man denselben beim Bilden und Spielen gern fünfstimmig, b).

4. Der Septimenaccord besteht aus **vier** wesentlichen Intervallen; er kann deshalb in **vier** verschiedenen **Lagen**, in der **Septimen-** c), **Oktav-** d), **Terz-** e) und **Quintlage** f) und in **drei Umkehrungen** oder **Versetzungen** vorkommen. Tritt statt des Grundtones die **Terz** des Septimenaccordes in den Baß, so entsteht seine **erste Umkehrung**, der **Quintsextaccord (Terzquintsextaccord)** g); tritt die **Quint** in den Baß, so entsteht die **zweite Umkehrung** der **Terzquartaccord** (Terzquartsextaccord) h); tritt die **Septime** in den Baß, so entsteht die **dritte Umkehrung**, der **Sekundaccord** (Sekundquartsextaccord) i).

1) Siehe „Allgem. Musiklehre“ und „Arbeitsheft A“ zur „Allgem. Musiklehre.“



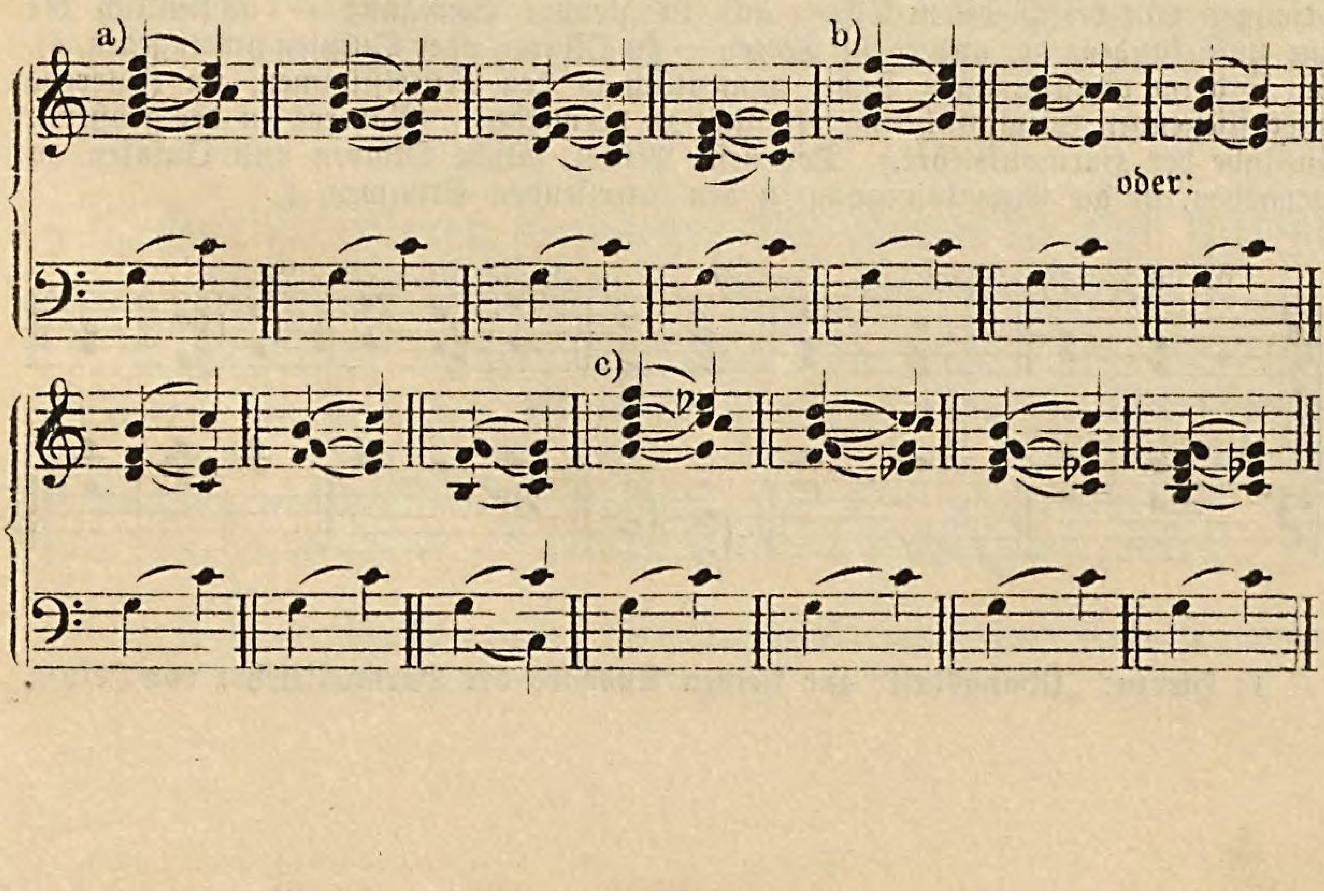
5. Die Auflösung des Dominant-Septimenaccordes ist eine **zweifache**, eine **natürliche** und eine freie oder **trugschlüssige.** Bei der **natürlichen Auflösung** schreiten die Intervalle folgendermaßen fort: **Die Septime fällt einen halben oder ganzen Ton, der Grundton** (Grundbaß) **steigt eine reine Quart oder fällt eine reine Quint, die Terz** (der Leitton nach oben) **steigt einen halben Ton, die Quint** fällt in der Regel **einen ganzen Ton** (selten steigt sie einen ganzen Ton) und die Oktave — die Verdoppelung des Grundtons — bleibt liegen und wird zur Quint des nachfolgenden Dreiklanges. Hieraus ist zu ersehen, daß der Dominant-Septimenaccord nach seiner natürlichen Auflösungsweise stets in den Dur- a) oder Molldreiklang b) der reinen Quart fortschreitet.



6. Aus dem Fortschritte der einzelnen Intervalle des Dominant-Septimenaccordes ergiebt sich ferner: Der Dominant-Septimenaccord geht bei natürlicher Auflösung

1) aus der Septimenlage in die Terzlage;
2) aus der Quintlage in die Oktavlage;
3) aus der Terzlage in die Oktavlage und
4) aus der Oktavlage in die Quintlage

des folgenden Dreiklanges der reinen Quinte a, b, c).

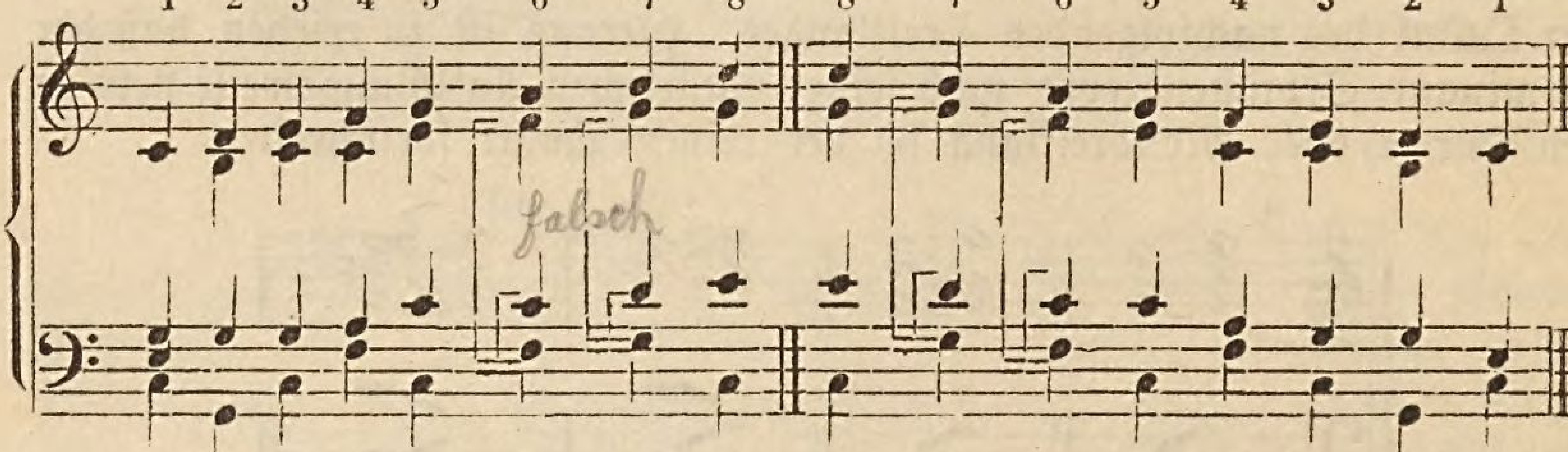


§ 5. Harmonisierung der Durtonleiter mit den Hauptdreiklängen der Tonart.[1])

Die Hauptdreiklänge einer Tonart, d. h. die auf der **1., 4.** und **5.** Stufe, stehen unter einander in der innigsten Beziehung und da sie zusammen die sämtlichen Töne der betreffenden Tonleiter enthalten, so müssen sie auch zur Harmoniesierung derselben genügen.

Der Tonikadreiklang enthält die Töne der **1., 3., 5.** und **8.**, der Subdominantendreiklang die der **4.** und **6.** und der Dominantendreiklang die der **2.** und **7.** Stufe der Tonleiter. Hieraus folgt: **Man begleitet den 1., 3., 5. und 8. Ton der Tonleiter mit dem tonischen, den 4. und 6. mit dem Subdominanten- und den 2. und 7. mit dem Dominantendreiklange;** denn diese Töne sind Bestandteile dieser Accorde.

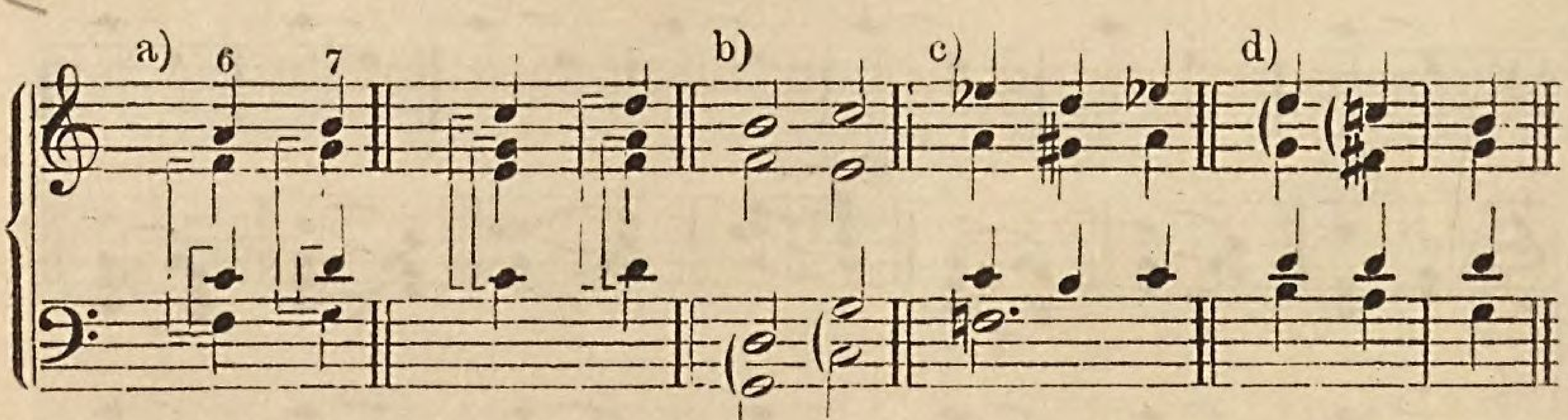
1 2 3 4 5 6 7 8 8 7 6 5 4 3 2 1



I V I IV I IV V I I V IV I IV I V I

Anmerkung I. Bei der Harmonisierung der 6. und 7. Stufe der Tonleiter mit dem Subdominanten- und Dominantendreiklange entstehen falsche Oktaven und falsche Quinten, Oktaven- und Quintenparallelen. Sie entstehen immer in dem Falle, wenn zwei gleiche Stimmen, z. B. der Baß und Sopran, in Oktaven oder Quinten parallel fortschreiten, a). Falsche Quinten zwischen nahe verwandten Tonarten klingen weniger herb, b). Verminderte Quinten dürfen auf einander folgen c); auch die Folge einer reinen und verminderten Quinte abwärts ist erlaubt, d).

II. Verdeckte falsche Oktaven und Quinten entstehen, wenn zwei gleiche Stimmen von verschiedenen Tönen aus in gleicher Bewegung — namentlich die eine in Sekunden, die andere in Terzen — in Oktaven oder Quinten hineingehen, e). Sie sind im vierstimmigen Satze, namentlich in den Mittelstimmen, im Interesse einer fließenden Stimmführung oft nicht zu vermeiden. (Näheres in der größeren Ausgabe der Harmonielehre.) Das beste Mittel, falsche Oktaven und Quinten zu vermeiden, ist die Gegenbewegung in den betreffenden Stimmen, f).

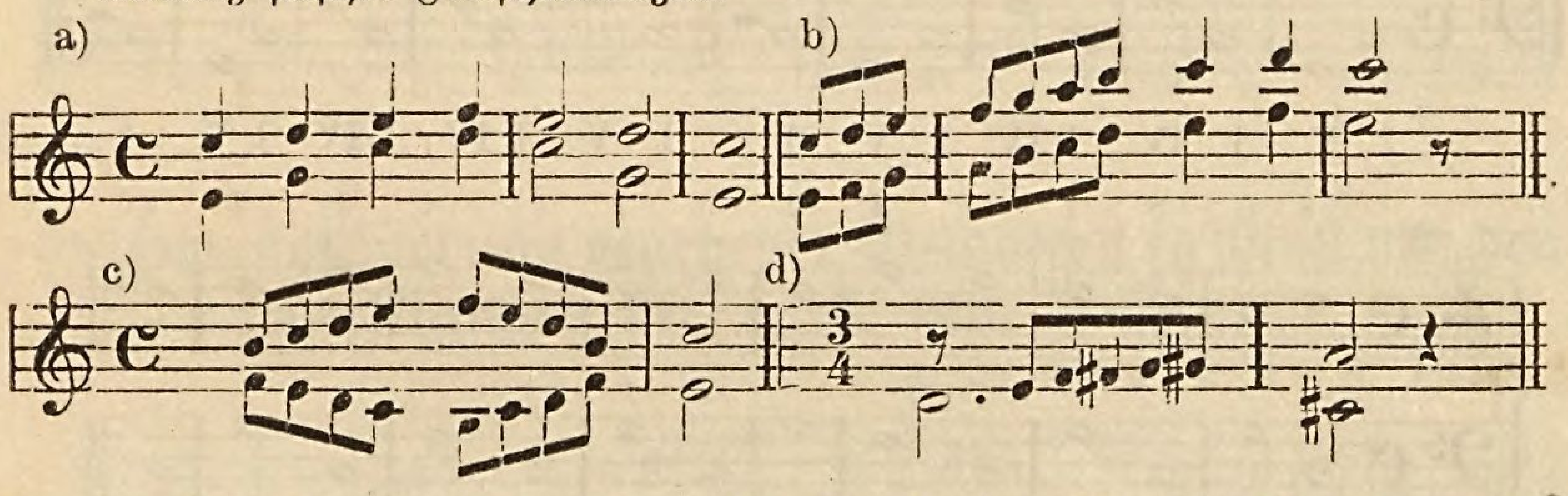


1) Hierzu: „Übungsheft" zur kleinen Ausgabe der Harmonielehre von Heinze.

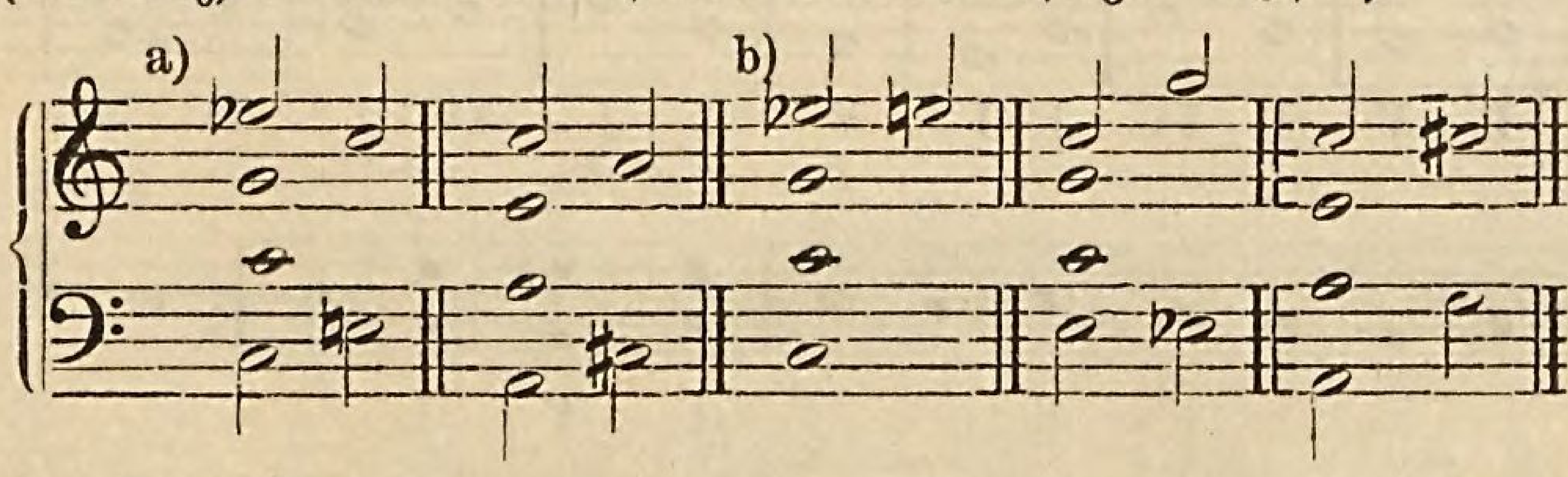


III. Man unterscheidet drei Hauptarten des Weiterschreitens der Stimmen und Accorde (der Stimmführung und des Harmoniefortschritts.) Diese sind:

1) Die gerade Bewegung, wenn zwei oder mehr Stimmen gleichzeitig auf- oder abwärts schreiten, a). Hierher gehört auch die Parallelbewegung, welche entsteht, wenn zwei oder mehr Stimmen in gleichen Intervallen (in Terzen, Sexten) auf- oder abwärts fortschreiten, b).
2) Die Gegenbewegung, wenn eine oder mehrere Stimmen steigen, während andere fallen, c).
3) Die Seitenbewegung, wenn eine oder mehrere Stimmen steigen, während mindestens eine liegen bleibt, d). Die Gegenbewegung ist jeder anderen Bewegungsart vorzuziehen und eignet sich vorzüglich zur Vermeidung falscher Fortschreitungen.



IV. Der sogenannte unharmonische Querstand entsteht durch den unmittelbaren Wechsel eines Dur- und Molldreiklanges derselben Stufe in verschiedenen Stimmen, a). Er läßt sich leicht dadurch vermeiden, daß man den Wechsel des Tones (der Terz) in ein- und derselben Stimme erfolgen läßt, b).



§ 6. Harmonisieren gegebener Melodieen in Dur mit den Hauptdreiklängen in ihrer Grundgestalt.[1])

Grundsätze: 1) Jede Melodienote erhält einen Accord. 2) **Die 1., 3., 5. und 8. Stufe der Tonleiter wird mit dem Tonika-, die 2. und 7. mit dem Dominanten- und die 4. und 6. mit dem Subdominantendreiklange begleitet.** 3) Die gemeinsamen Töne bleiben (meistens) in derselben Stimme liegen; die nicht gemein-

1) Weiteres Übungsmaterial im „Übungsheft zur kleinen Ausgabe der Harmonielehre" von Heinze.

samen Töne schreiten in die nächstliegenden des folgenden Accordes fort. 4) Ist zwischen zwei Accorden ein gemeinsamer Ton nicht vorhanden, so werden die einzelnen Stimmen so weitergeführt. daß keine falschen Fortschreitungen entstehen, und dieses geschieht am besten durch Gegenbewegung. 5) Der um eine Sekunde steigende oder fallende Grundbaß erhält in den drei oberen Stimmen — oder doch mindestens in zweien — Gegenbewegung. 6) Wiederholt sich derselbe Grundbaß, so können die übrigen Stimmen springend in andere Accorde weitergehen. 7) Meistens enge Lage.

Die arabischen Ziffern über den Melodieen bezeichnen die Stufe, auf welcher die Melodienote in der entsprechenden Tonleiter steht; die römischen Ziffern deuten, wie bisher, die Harmonieen an.









Beispiel 1) transponieren.

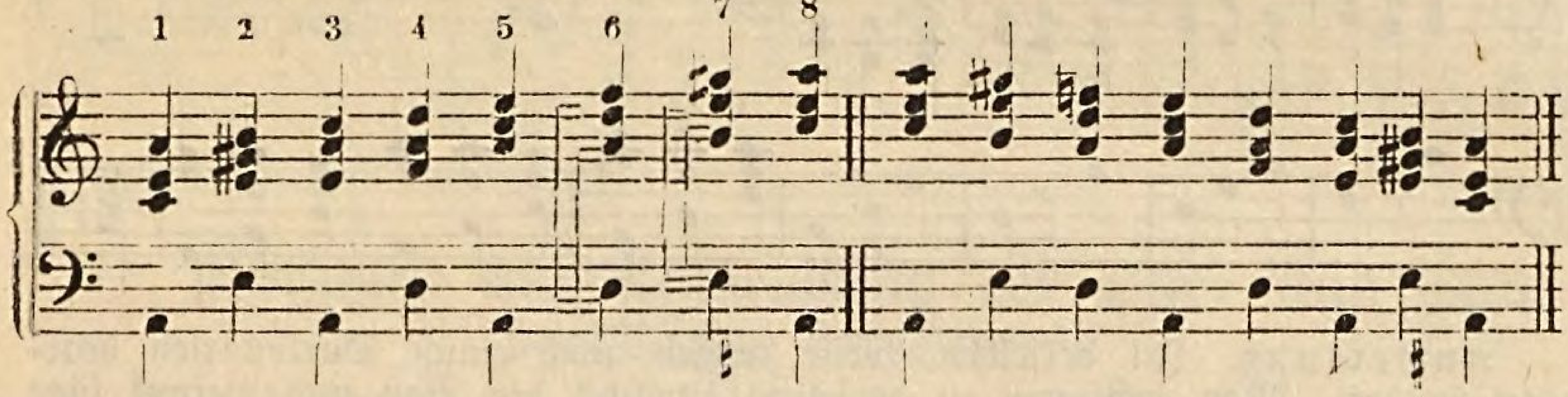
Zwei verbundene viertaktige Sätze bilden eine einfache Periode. Die ersten vier Takte bilden den Vordersatz, er schließt in der Regel mit einem Halbschlusse, d. h. mit dem Dominantendreiklange der Tonart; die letzten vier Takte bilden den Nachsatz mit einem (vollkommenen) Ganzschlusse, welcher entsteht, wenn der Dominanten- und tonische Dreiklang (V. I.) den Abschluß bilden. (Beispiel 2, 3.)

*) Da die 5. Stufe einer Tonleiter nicht bloß einen Bestandteil des Tonika-, sondern auch des Dominantendreiklanges und die 1. auch einen Bestandteil des Subdominantendreiklanges bildet, so kann erstere auch mit dem Dominanten-, und letztere auch mit dem Subdominantendreiklange begleitet werden. (Beispiel 4.) Im Beispiele 4 (3. Takt) läßt sich recht gut ein Wechsel der engen mit der weiten

Lage herbeiführen; er ist durch den Ton im Alte angedeutet. In bezug auf diesen Wechsel merke man die Regel: In rücksicht auf eine gute und sangbare Führung der Mittelstimmen wähle man für hochliegende Melodienoten die weite und für tiefliegende die enge Harmonie.

§ 7. Harmonisierung der Molltonleiter.

Sie geschieht nach den bei Harmonisierung der Durtonleiter festgestellten Grundsätzen. In Moll stehen auf der 1. und 4. Stufe Molldreiklänge; auf der 5. Stufe, wie in Dur, ein Durdreiklang. Man merke: **Der Dominantendreiklang ist in Dur und Moll ein Durdreiklang;** die Tonart der Dominante aber ist in Dur eine Dur-, in Moll eine Molltonart.

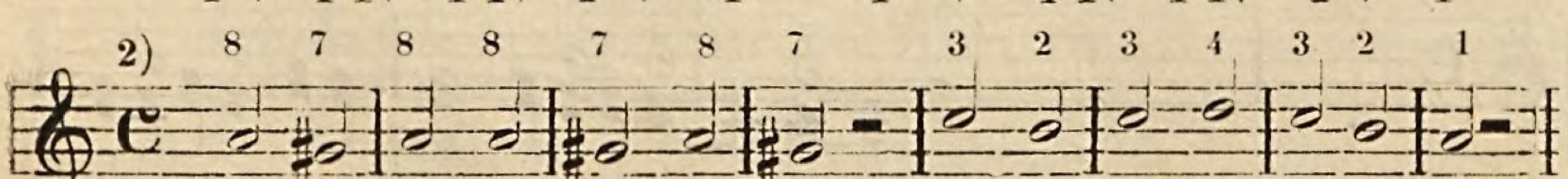


§ 8. Harmonisierung gegebener Melodieen in Moll mit den Dreiklängen der 1., 4. und 5. Stufe.[1])

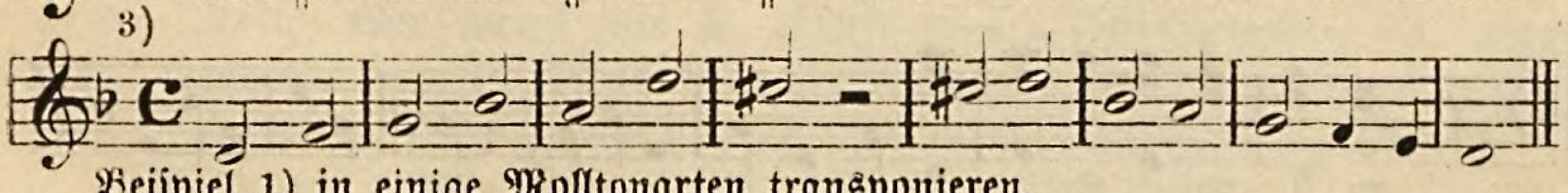
1)



2)



3)



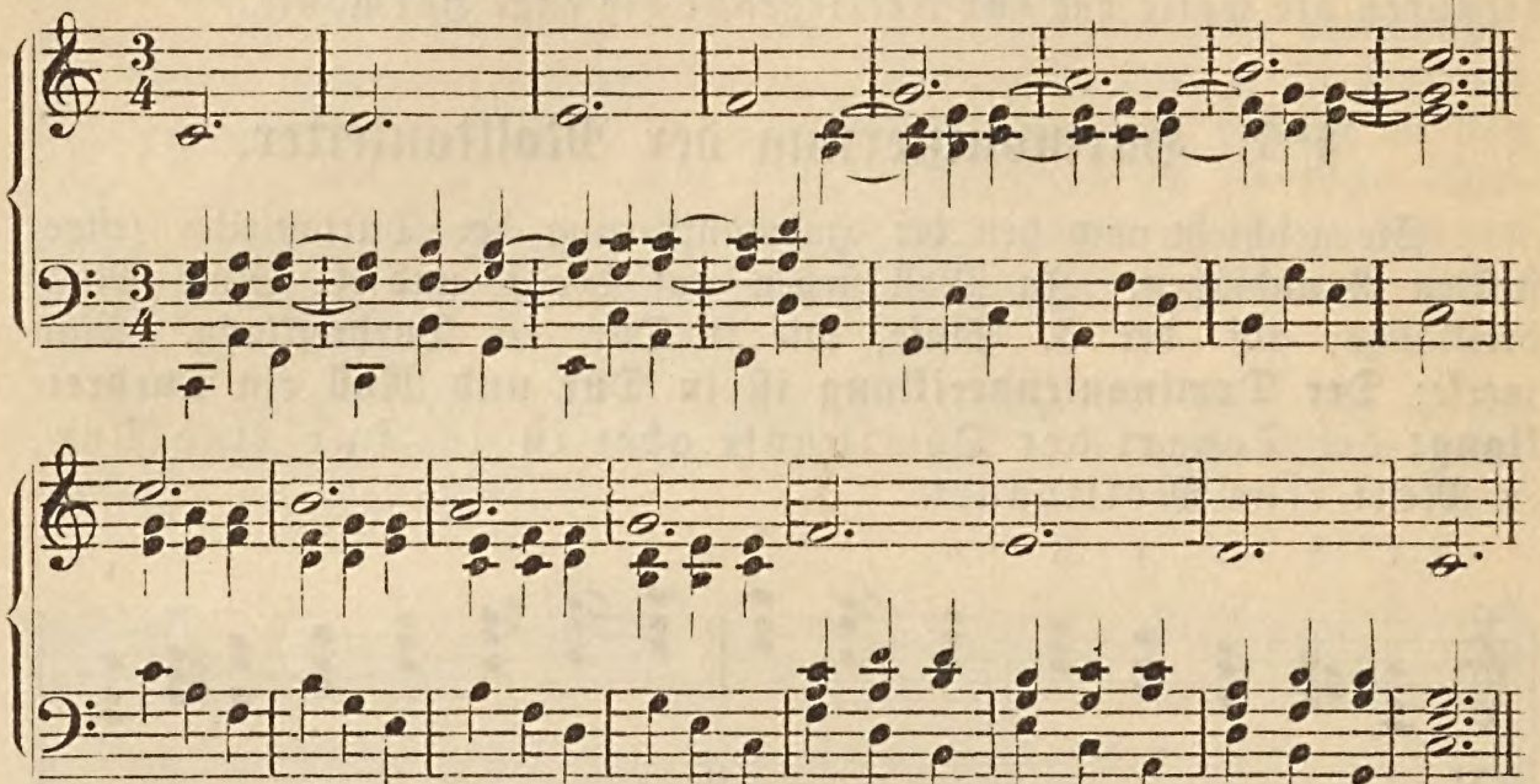
Beispiel 1) in einige Molltonarten transponieren.

§ 9. Harmonisierung der Durtonleiter mit Anwendung der sämtlichen leitereigenen Haupt- und Nebendreiklänge.

Jeder Ton der Tonleiter enthält drei leitereigene Dreiklänge. Es kann nämlich jeder Ton derselben als Oktave, Terz oder Quint des unterzulegenden Grundbasses (Dreiklanges) angesehen werden. So ist z. B. der Ton c die Oktave im

1) Weiteres Übungsmaterial enthält das „Übungsheft zur kleinen Ausgabe der Harmonielehre" von Heinze.

C-Dur-, die Terz im a-Moll- und die Quinte im F-Durdreiklange, und deshalb kann derselbe sowohl mit dem C-Dur-, als auch mit dem a-Moll- und mit dem F-Durdreiklange harmonisiert werden.

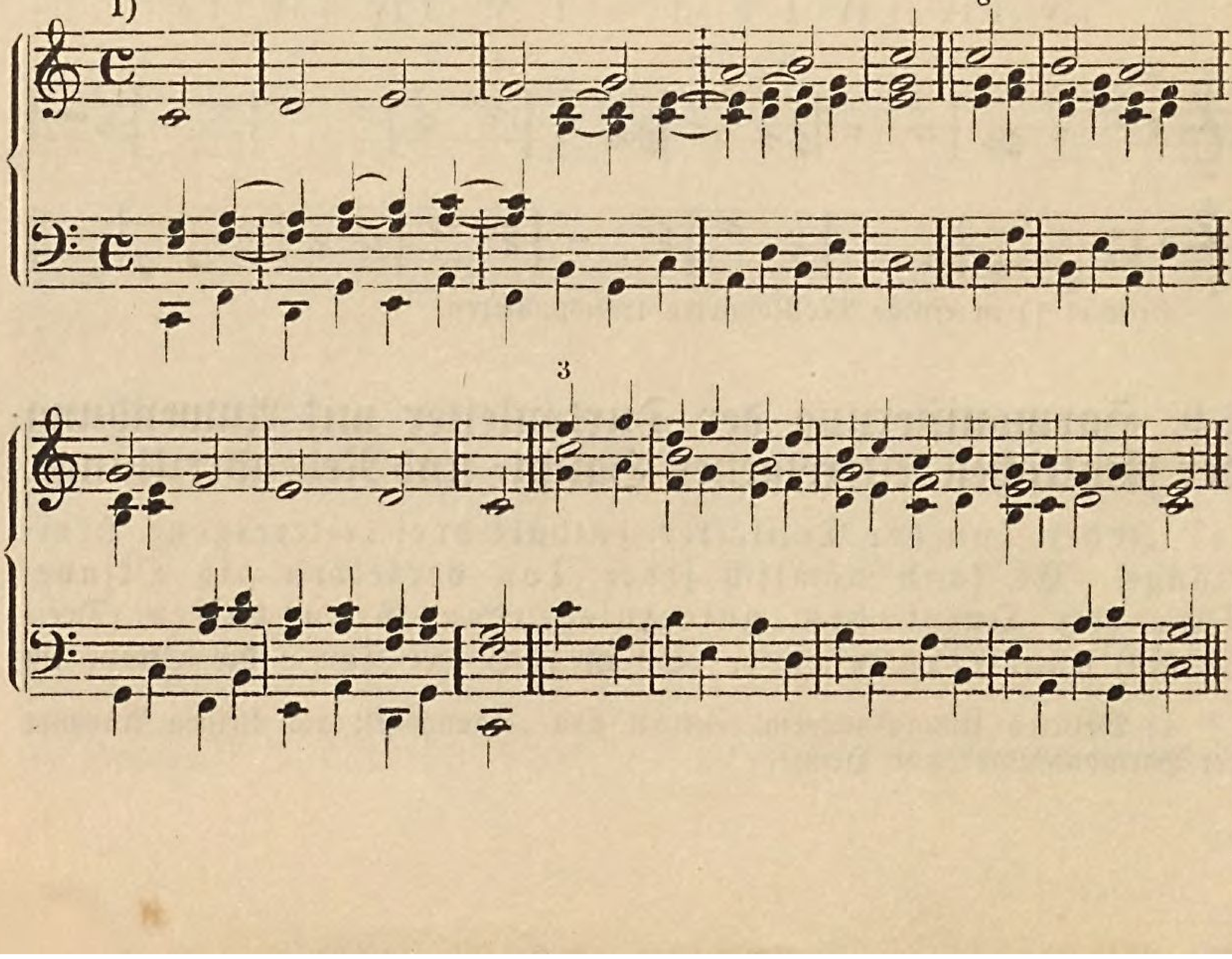


Anmerkung. In derselben Weise mögen noch einige Durtonarten bearbeitet werden. Man bestimme zu denselben zunächst den Baß und hierauf füge man die Mittelstimmen bei.

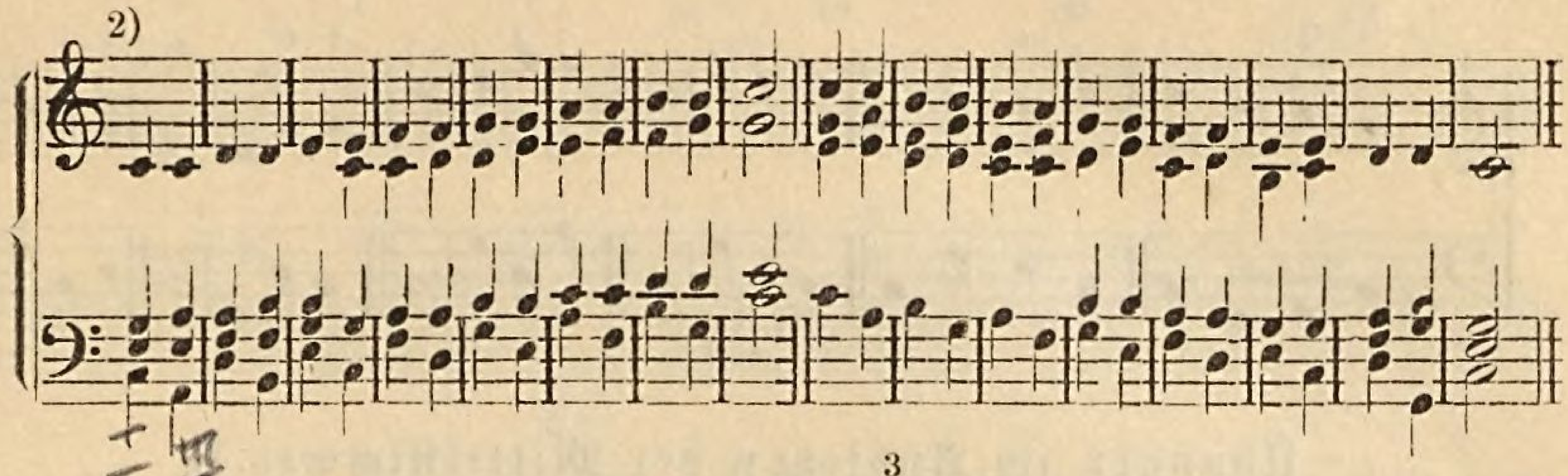
Durch vorstehende Harmonisierungsweise der Durtonleiter entsteht eine Sequenz. Sequenzen sind nach einer bestimmten Form fortschreitende, um eine oder mehrere Stufen versetzte Harmoniefolgen. Jede Stimme geht in ganz gleichen Intervallschritten — im obigen Beispiel die Melodie, der Alt und Tenor in Sekunden aufwärts, der Baß in Terzen abwärts — fort, und die gleichen Lagen der Accorde kehren regelmäßig wieder. Zu oft angebrachte oder zu weit ausgedehnte Sequenzen sind verwerflich; für den Schüler sind sie sehr bildend.

Es folgen noch einige ausgeführte Sequenzen mit Dreiklängen in der Grundgestalt. Nach Gutdünken mögen einige transponiert werden. Aus den Beispielen 1 und 2 ersieht der Schüler zugleich, daß man bei Tonwiederholungen die Melodieentöne bald als Oktave, bald als Terz oder Quint des Grundbasses betrachten kann.

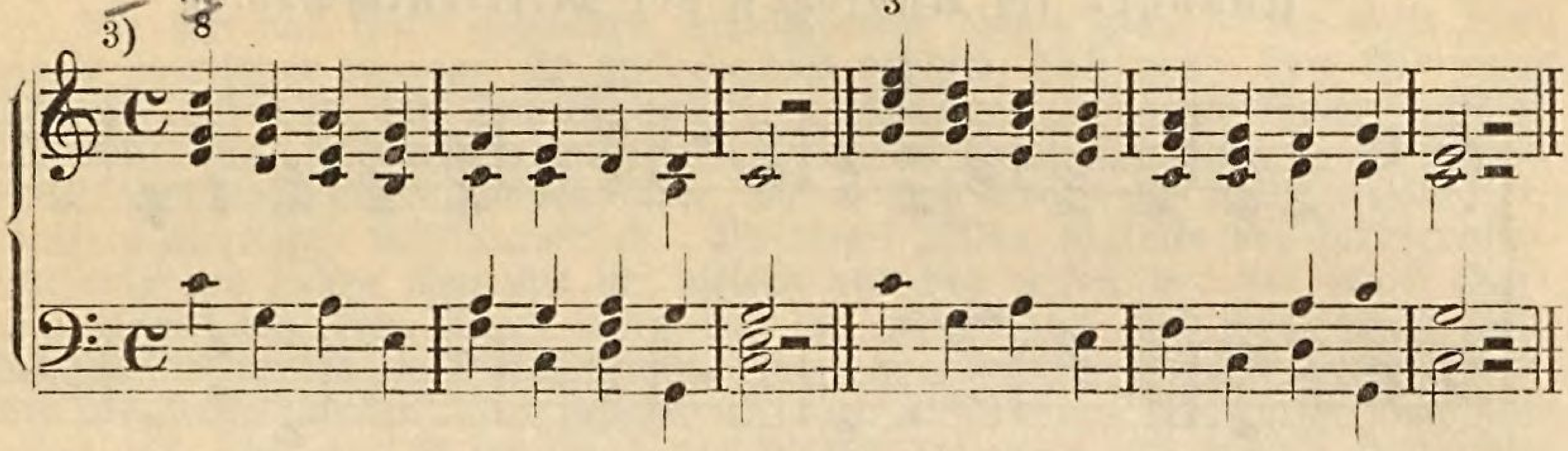
1)



2)



3)



§ 10. Übungen mit Anwendung der Dur- und Moll-dreiklänge in Dur.[1])

Grundsätze:

1) Die Hauptgrundsätze (§ 6) bleiben auch hier maßgebend; es sind also jetzt noch die Dreiklänge der I., IV. u. V. Stufe vorherrschend anzuwenden.

2) Bei Tonwiederholungen kann der erste Ton mit dem bezüglichen Dreiklange, der zweite Ton mit dem Molldreiklange auf der Unterterz (fallende Terz im Basse) begleitet werden, a).

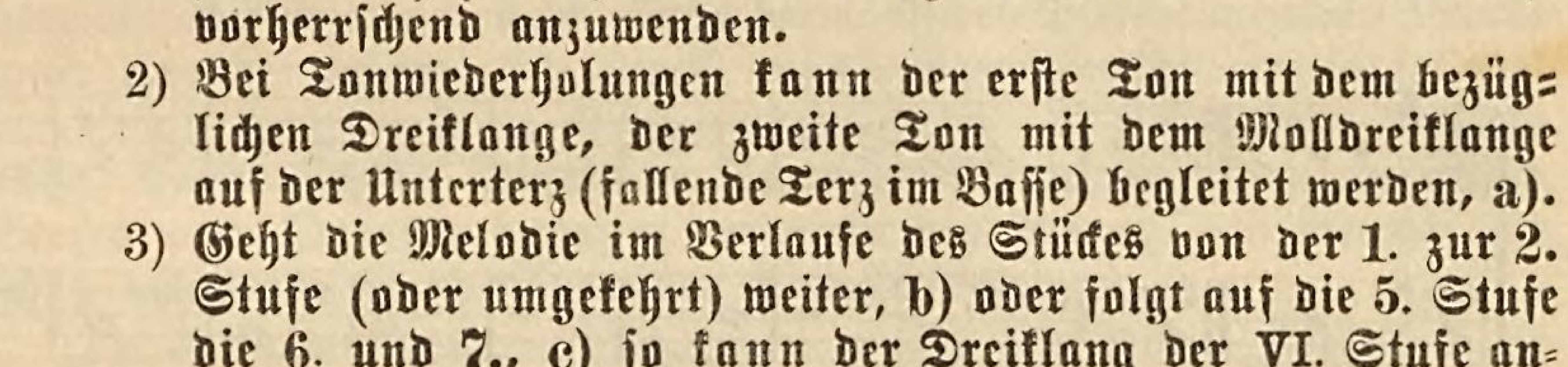
3) Geht die Melodie im Verlaufe des Stückes von der 1. zur 2. Stufe (oder umgekehrt) weiter, b) oder folgt auf die 5. Stufe die 6. und 7., c) so kann der Dreiklang der VI. Stufe angewendet werden.

4) Wenn die Melodie von der 8. Stufe durch die 7. nach der 6. fortschreitet, so kann der Dreiklang der III. Stufe zur Begleitung der 7. Stufe verwendet werden, d).

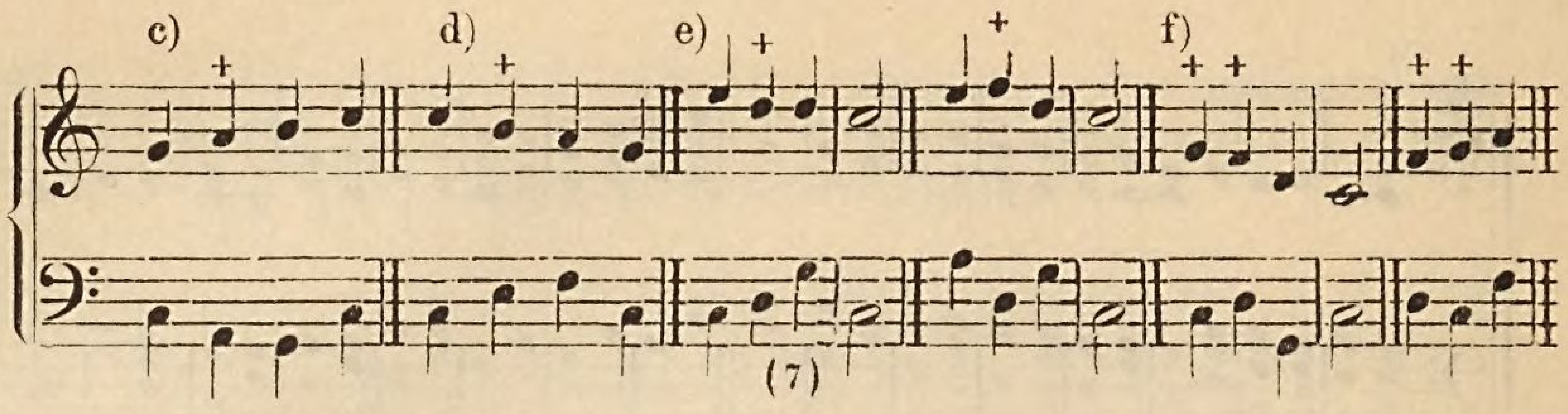
5) Bei Tonschlüssen, d. h. wenn sich hierbei die 2. Stufe wiederholt, oder wenn die 4. Stufe zur 2. fortschreitet, e), oder wenn die 5. Stufe zur 4. (auch umgekehrt) weitergeht, so kann der Dreiklang der II. Stufe Anwendung finden, f).

Bemerkung. Diese Regeln sind tüchtig durchzusprechen, auch die hierauf bezüglichen Beispiele im Kopfe resp. Buche in alle gebräuchliche Tonarten zu transponieren.

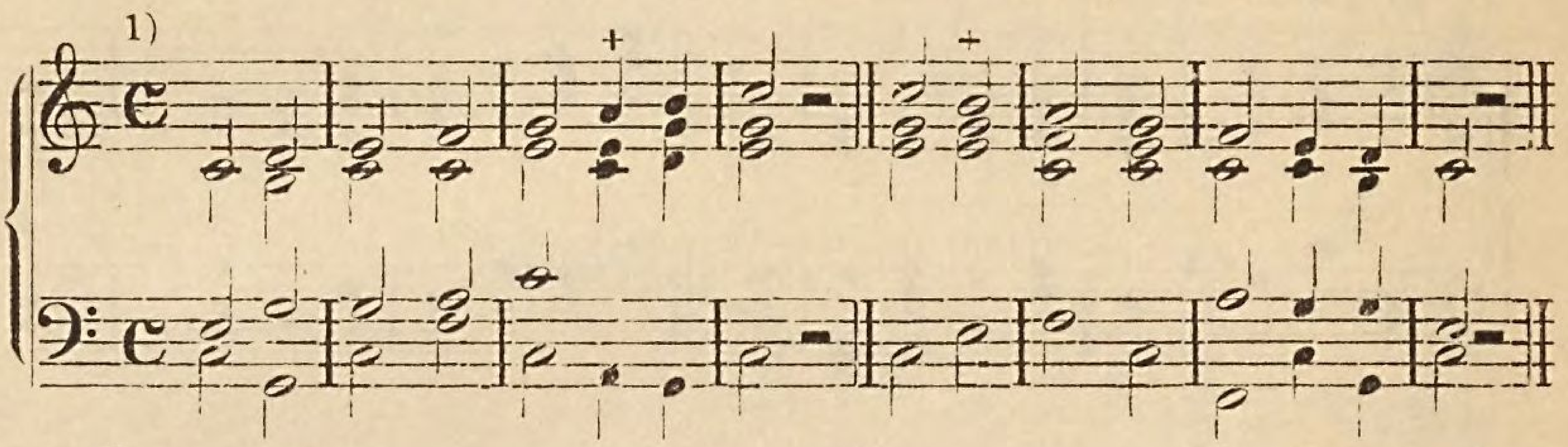
a) b)



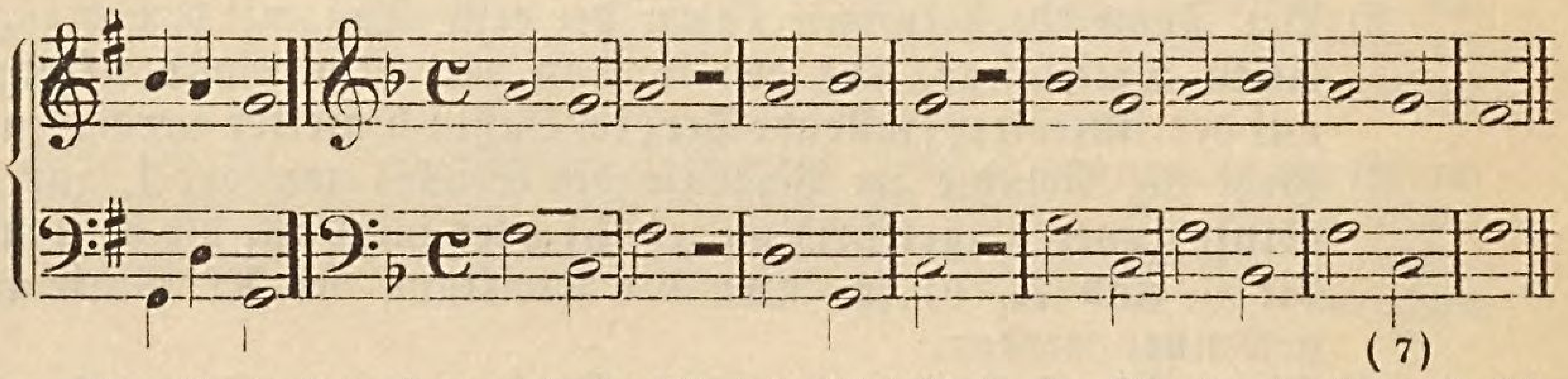
1) „Übungsheft zur kleinen Ausgabe."



Übungen im Aussetzen der Mittelstimmen.[1])







Der Vordersatz einer einfachen Periode schließt in der Regel mit einem Halbschlusse d. i. auf der Dominante; indes kommt es auch vor (Beisp. 3), daß derselbe durch den Fortschritt der Harmonie von der Dominante zur Tonika (V. I.) d. i. durch einen Ganzschluß beendet wird. Diese Ganzschlüsse können vollkommen oder unvollkommen sein. Der Ganzschluß ist ein vollkommener, wenn beide Schlußaccorde in der Grundgestalt (als Stammaccorde) vorkommen und wenn der letzte Accord in der Oktavlage steht. Die bisherigen Beispiele machen durchweg ihre Final- oder Endschlüsse durch vollkommene Ganzschlüsse. Wird dagegen innerhalb eines nicht ausgedehnten Tonstückes ein ganzer Schluß herbeigeführt, so steht der letzte Accord nicht in der Oktavlage. (Beisp. 3 beim Zeichen ++).

Zu den gegebenen Bässen sind die drei oberen Stimmen zu setzen.[2])

Die arabischen Ziffern über den Bässen bezeichnen die Lage der Accorde. Die Beispiele 1 und 2 mögen transponiert und auswendig gespielt werden. Die Schlußverlängerung bei 2 kann auf dreifache Weise (a, b, c) bearbeitet werden.

---

1) „Übungsheft zur kleinen Ausgabe."
2) „Übungsheft zur kleinen Ausgabe."

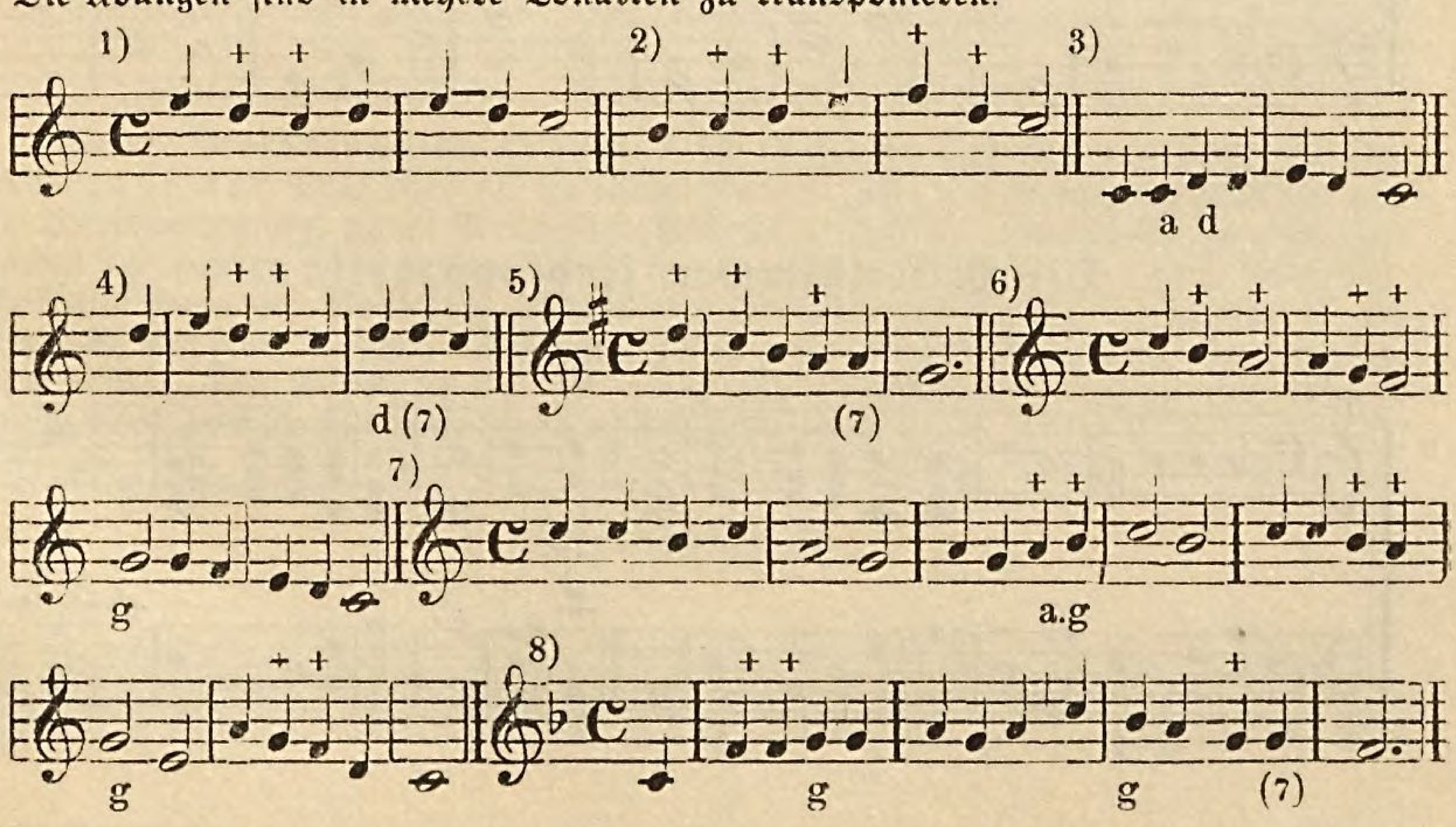


Die hier und später gegebenen Schlußformen mögen auch in die weite Harmonie übertragen werden. Es geschieht dies dadurch, daß man den Alt eine Oktave tiefer in den Tenor setzt; der Tenor wird zum Alte. — Was die weite Lage insbesondere anbelangt, so können ganze Tonstücke in der weiten oder engen Lage stehen, meistens aber, wie es auch bisher zum Teil der Fall war, wechseln die Lagen miteinander ab. Die Regel „**Man begleite bei springender Melodie den hohen Ton mit der weiten und den tiefen mit der engen Harmonielage**“ hat ihren Grund darin, daß der ruhige orgel- und choralartige Satz, den wir besonders zu berücksichtigen haben, nur dadurch gewahrt werden kann, daß die Mittelstimmen ihren gebundenen oder stufenweisen Fortschritt nicht aufgeben, und dies eben ist nur durch den Wechsel der engen und weiten Harmonielage möglich.

Die folgenden Melodieen sind zu harmonisieren.[1])

1) **Jede Melodienote kann Oktave, Terz oder Quint eines Dreiklanges werden;** es ist derjenige Dreiklang zur Begleitung zu wählen, welcher mit dem vorhergehenden und nachfolgenden Dreiklange in harmonischer Beziehung steht. Diese harmonischen Beziehungen der Accorde unter einander gründen sich zumeist auf die Gemeinsamkeit einzelner Töne; wo dieselbe fehlt, tritt die Gegenbewegung ein. 2) **Diejenigen Grundbässe, welche sich in steigenden Quarten, Sekunden** und in **fallenden Terzen** und **Quinten** bewegen, verdienen den Vorzug. 3) **Beachte die schon bekannten Grundsätze über Accordverbindung.**

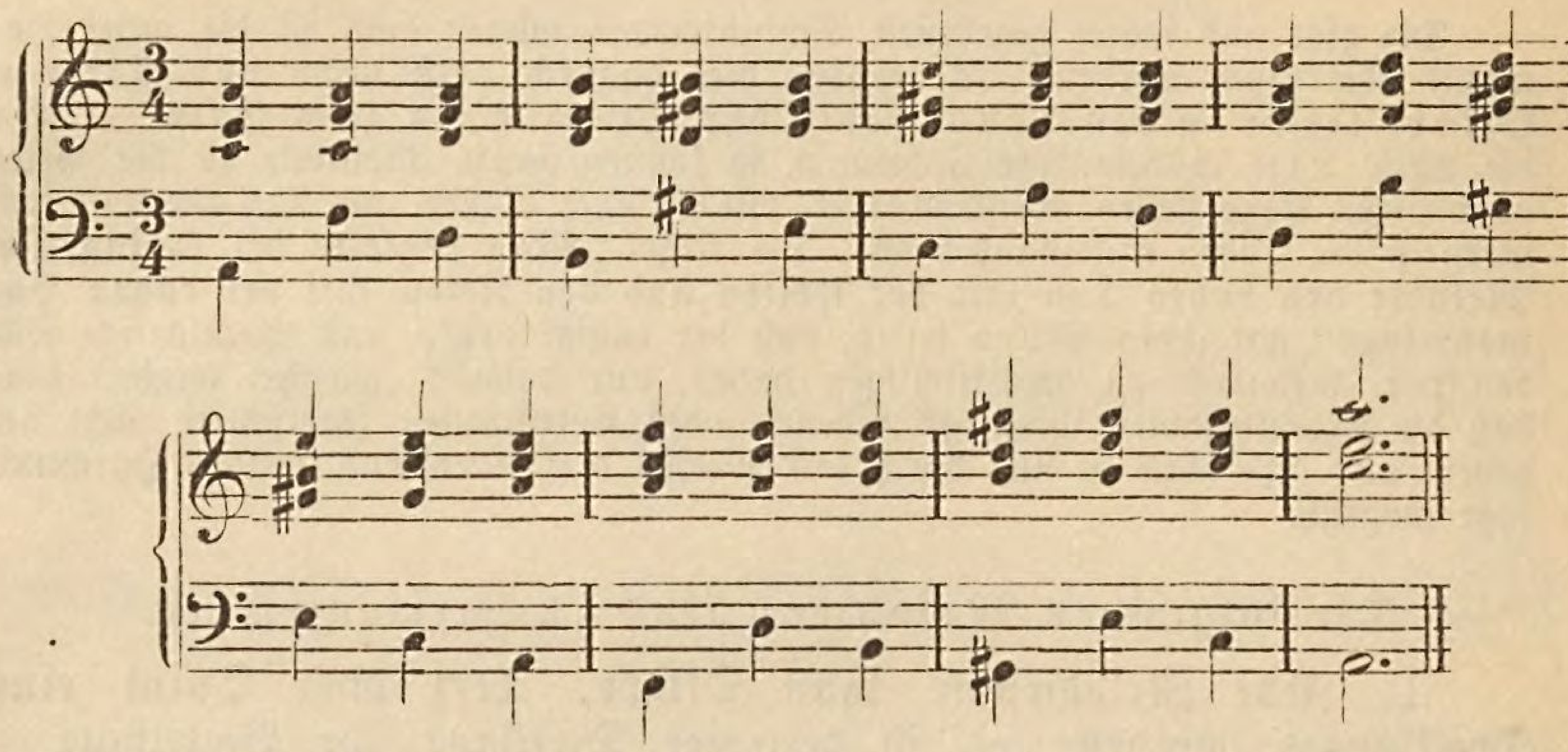
Die Buchstaben unter den Melodieen bezeichnen dem Schüler mögliche Bässe. Die Übungen sind in mehere Tonarten zu transponieren.



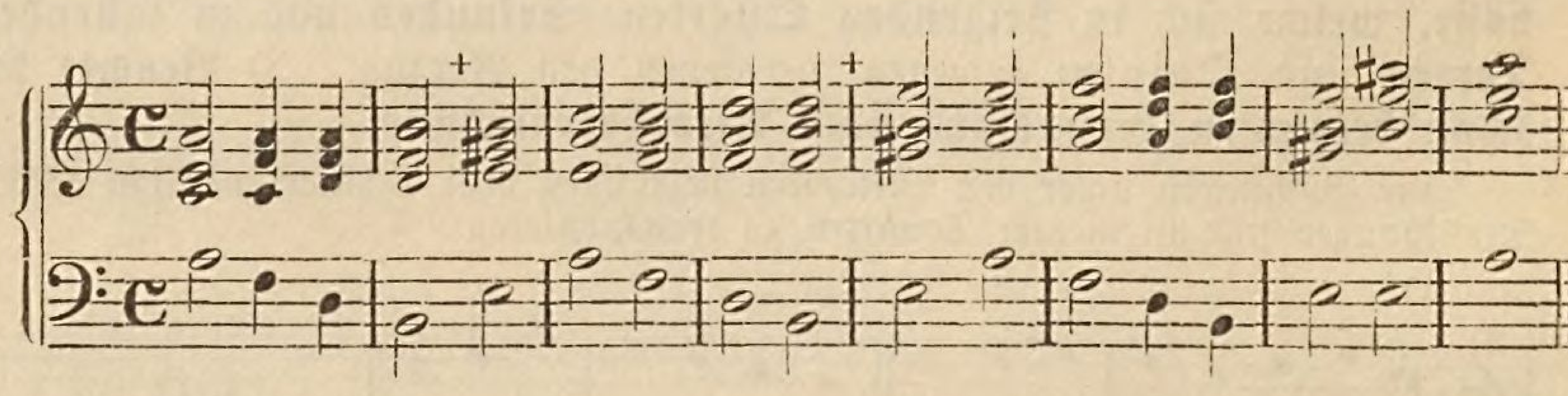
1) Weitere Beispiele im Übungsheft.

§ 11. Übungen in Moll.[1])

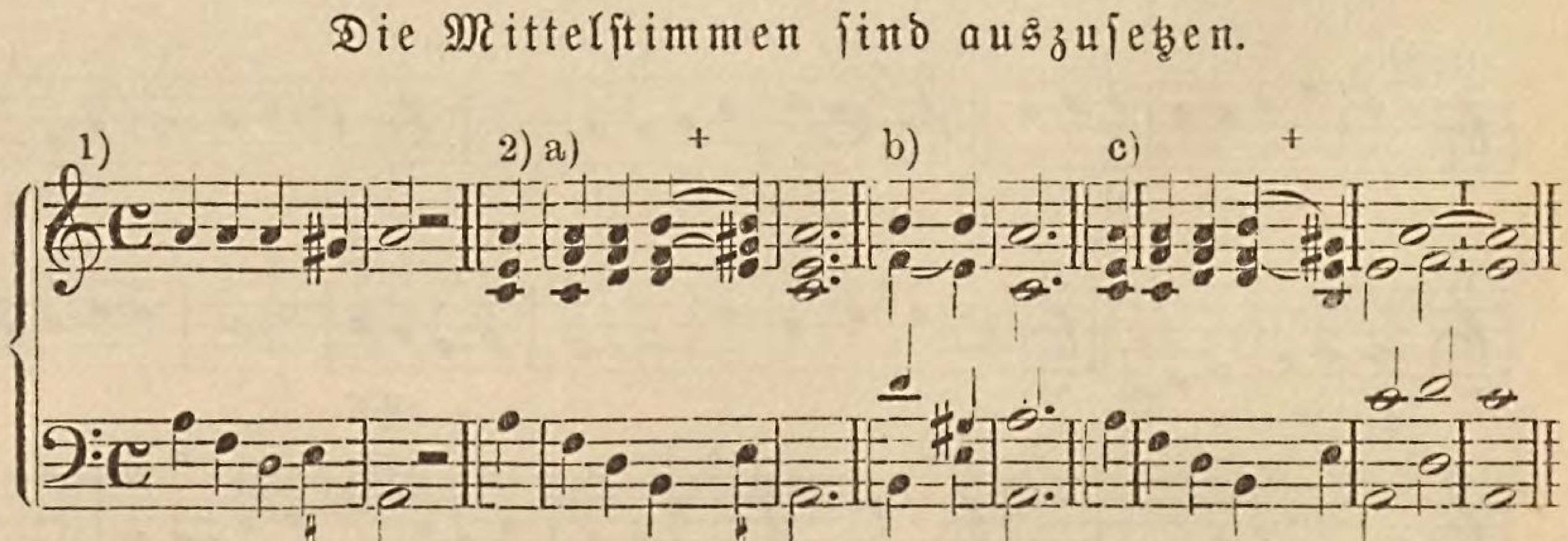
Wir harmonisieren zunächst wieder die Molltonleiter nach den in § 9 entwickelten Grundsätzen und beachten, daß in Moll auf der 1. und 4. Stufe Moll-, auf der 5. und 6. Dur-, auf der 2. und 7. verminderte Dreiklänge stehen, und daß auf der 3. Stufe der übermäßige Dreiklang aufgebaut wird.



Anmerkung. Von diesen leitereigenen Dreiklängen wird in den nachfolgenden Übungen der der 3. Stufe, der übermäßige Dreiklang, ausgeschlossen bleiben, und auch der verminderte Dreiklang der 7. Stufe wird erst später Verwendung finden. Die vorläufig verwendbaren Dreiklänge in Moll sind aus folgender Harmonisierung der Molltonleiter zu ersehen.

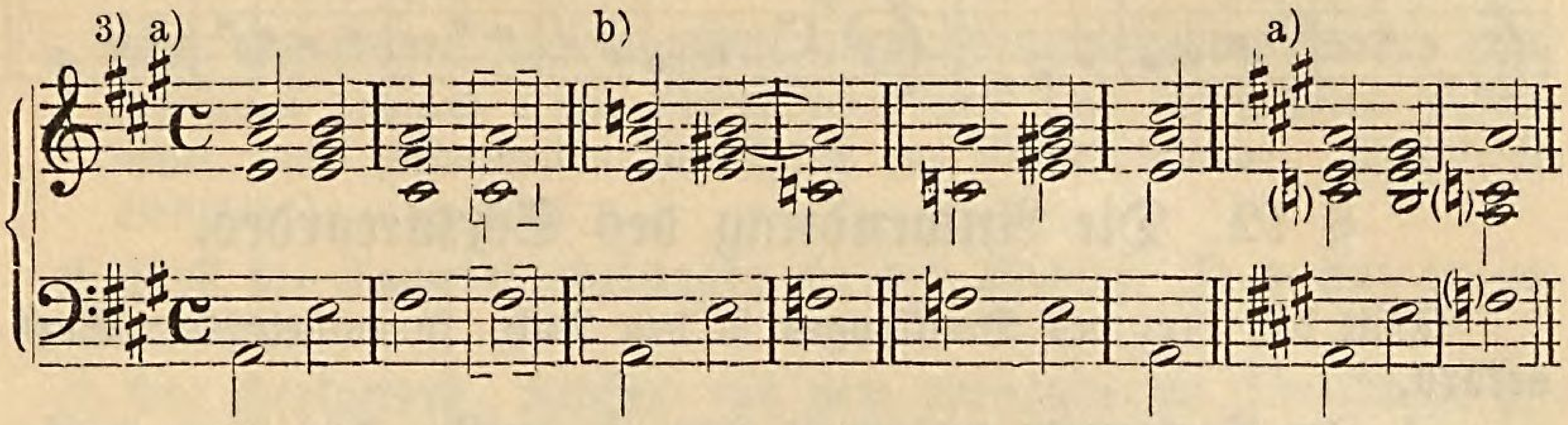


Die Mittelstimmen sind auszusetzen.



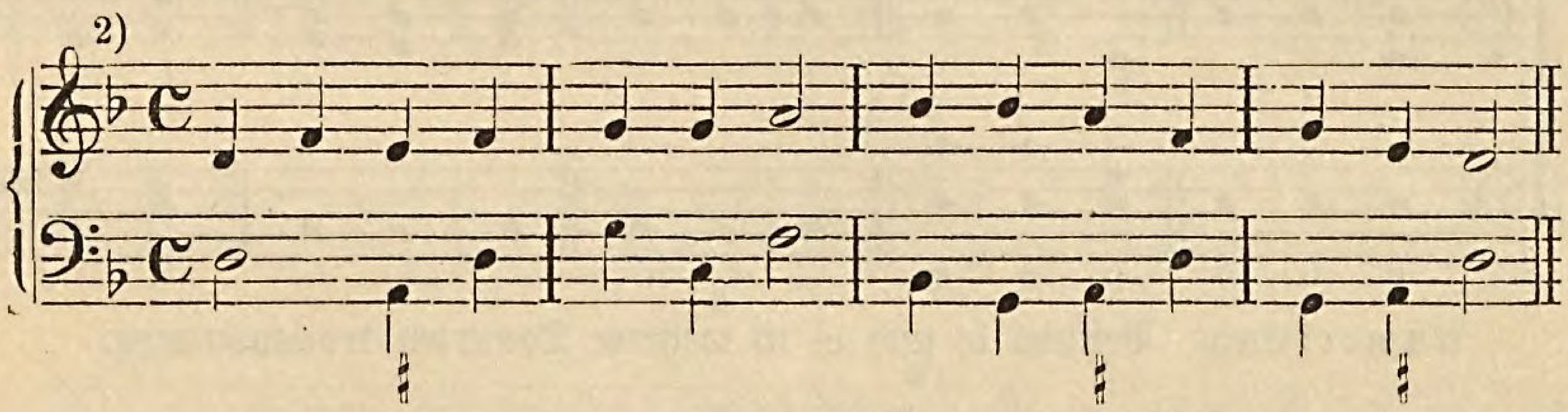
1) „Übungsheft zur kleinen Ausgabe."

Beachte a) Dur, b) Moll.



Wird auch hier im Beispiele 2, a) der Grundsatz des Liegenlassens der gemeinschaftlichen Töne beachtet, so muß der Alt von f nach gis gehen, d. h. einen übermäßigen Sekundenschritt, der im reinen Satze nicht vorkommen soll, machen. Man vermeidet diese unerlaubte Fortbewegung durch die Gegenbewegung, wie bei 2, b und c geschehen. Hierbei merke man folgende Regel: „Die einzelnen Stimmen sollen melodisch fortschreiten, man gehe deshalb namentlich nicht steigend in ein übermäßiges Intervall; wohl aber kann eine Stimme fallend in ein vermindertes fortschreiten.“ (Z. B. der Tenor in Beisp. 2, b). Die Ganzschlüsse unter 1 u. 2, c, sind zu transponieren und auswendig zu lernen.



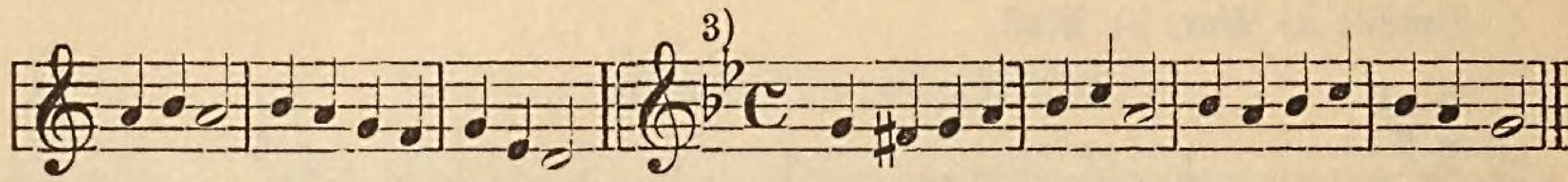


Ganze Melodienoten erhalten in rücksicht auf die vorherrschende Bewegung der Melodie in halben Noten (oder Halbenoten in rücksicht auf die Viertelbewegung) zwei Accorde (Beispiel 1, Takt 1). Eine Ausnahme hiervon machen die ganzen resp. halben Noten im 4. resp. 2. Takte des 1. und 2. Beispiels. Weil auf ihnen der Vordersatz schließt und ein Moment der Ruhe eintritt, so erhalten sie nur einen Accord. Gehören zwei und mehr Melodienoten einem und demselben Accorde an, so muß die verschiedene Lage den Fortgang der Harmonie markieren (Beisp. 1, Takt 6.)

Melodieen. [1]



1) „Übungsheft zur kleinen Ausgabe.“



§ 12. Die Anwendung des Sextaccordes.

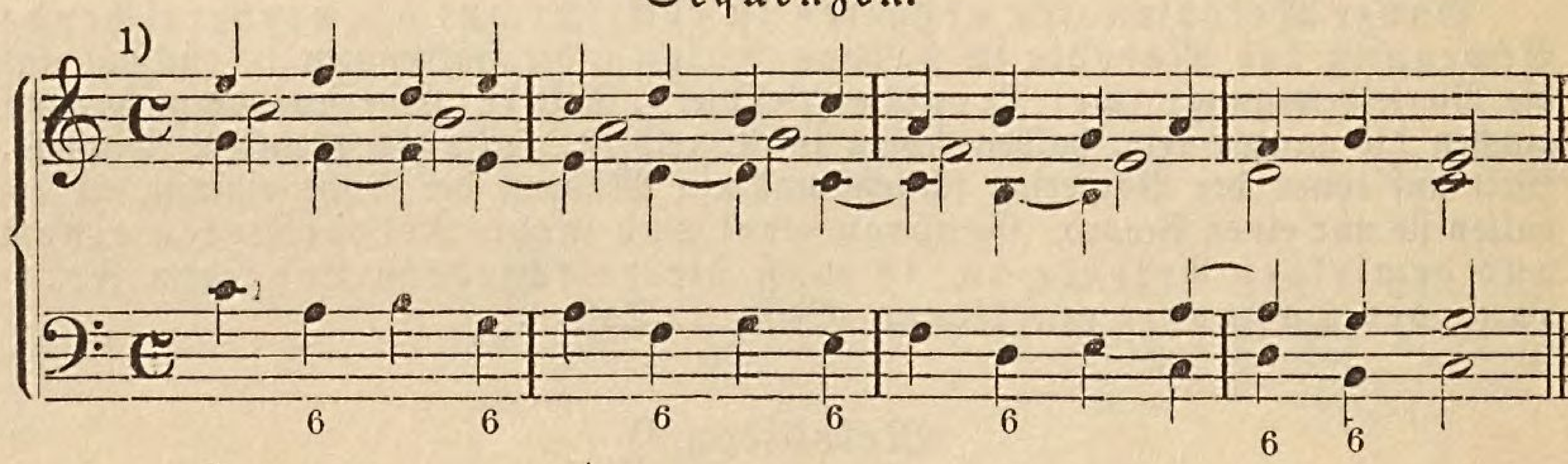
Tritt die Terz des Dreiklanges in den Baß, so entsteht der **Sextaccord.**

1. Im Sextaccorde verdoppelt man am liebsten **den** Ton, welcher in die Oberstimme zu liegen kommt. Die Lage des Accordes bestimmt also meistens den zu verdoppelnden Ton, a).
2. Der Sextaccord kann ebenfalls in drei Lagen stehen, a.)
3. Liegt die Sext in der Melodie und schreitet dieselbe zur Terz des folgenden Accordes fort, so verdoppelt man die Sext, b); liegt die Terz in der Melodie, und es folgt die Oktavlage des folgenden Dreiklanges, so verdoppelt man die Terz, c).
4. Im Sextaccorde, welcher aus dem verminderten Dreiklange gebildet wird, verdoppelt man am liebsten die Terz, d).
5. Obgleich die Bässe der Sextaccorde weniger kräftig wirken, als Grundbässe, so zählt man sie doch immer noch zu den starken Bässen.
6. Beziffert wird der Sextaccord durch $^6_3$, $^6_\sharp$, $^6_\flat$, 6 u. s. w.



Anmerkung. Beispiel b) und c) in mehrere Tonarten transponieren.

Sequenzen.





Aussetzen der Mittelstimmen.[1])

1) **Der Sextaccord kann an stelle seines Grundaccordes treten.** Wir gewinnen dadurch einen fließenderen Baß und einen mehr gebundenen und stufenweisen Fortschritt der Mittelstimmen. (Vergleiche Beispiel 1a und 1b).

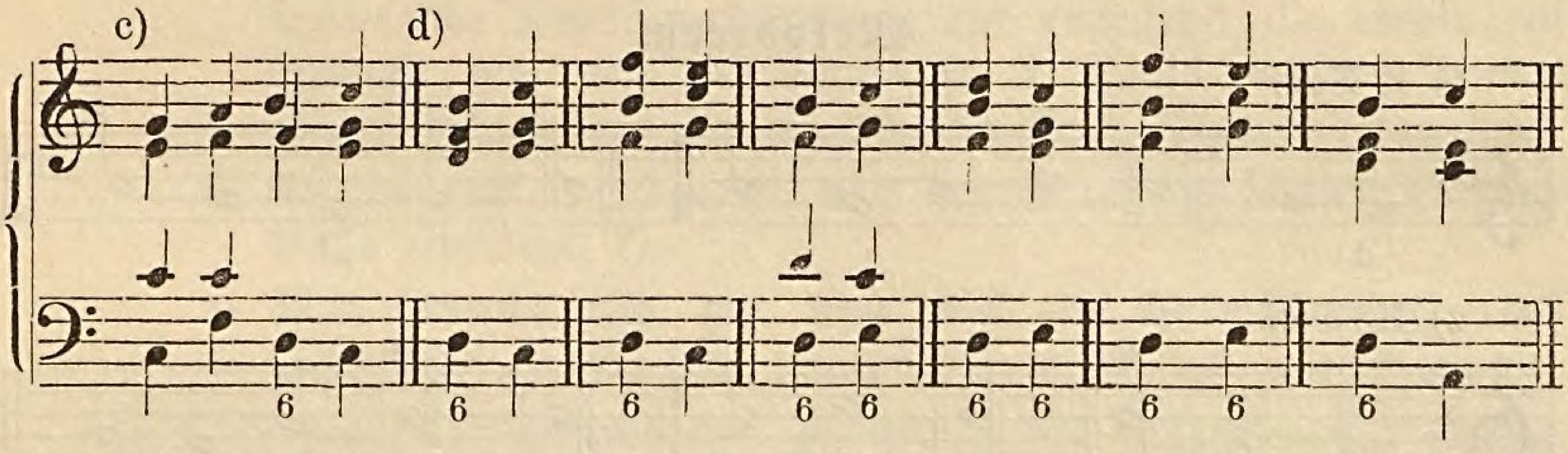
2) **Auch bei Tonwiederholungen in der Melodie ist er gut zu gebrauchen,** a).

3) **Der Sextaccord, welcher aus dem verminderten Dreiklange gebildet wird, ist sehr wirksam und wird insbesondere gerne zur Begleitung der 7. Stufe, wenn sie in die 8. weiterschreitet, verwendet,** b). Man verdoppelt in diesem Accorde die Terz in der Oktave oder Prime, b u. c). Er kann indes auch wie in den Beispielen unter d) gebraucht werden.

a) b)



c) d)



1, a)

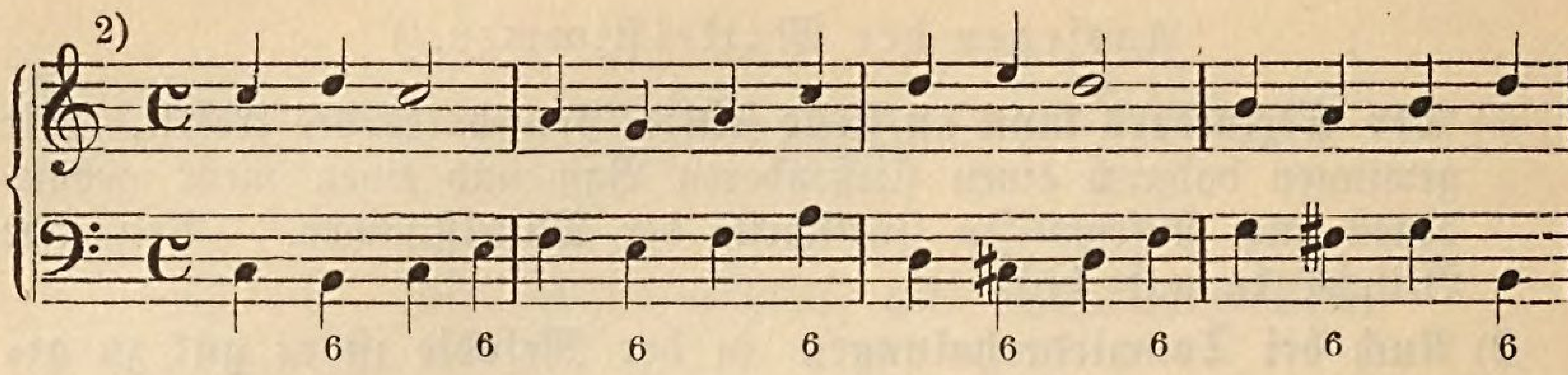


1, b)

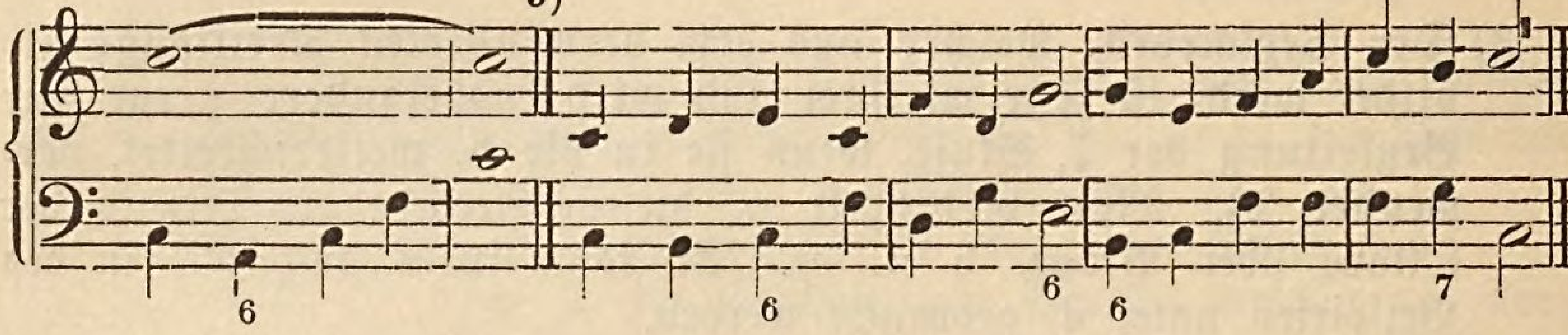


1) „Übungsheft."

2)



3)

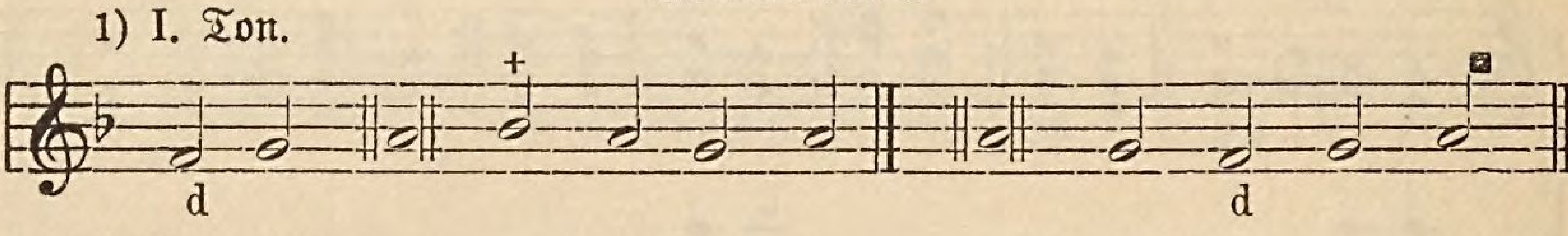


4) Transponieren.

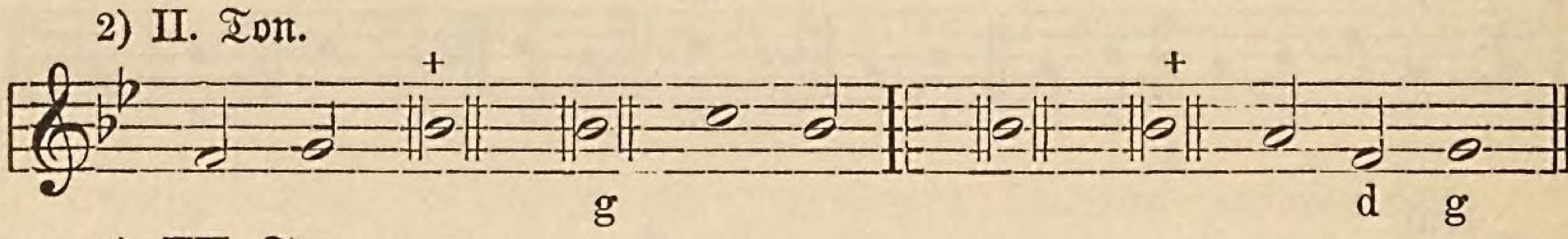


Melodieen.

1) I. Ton.



2) II. Ton.



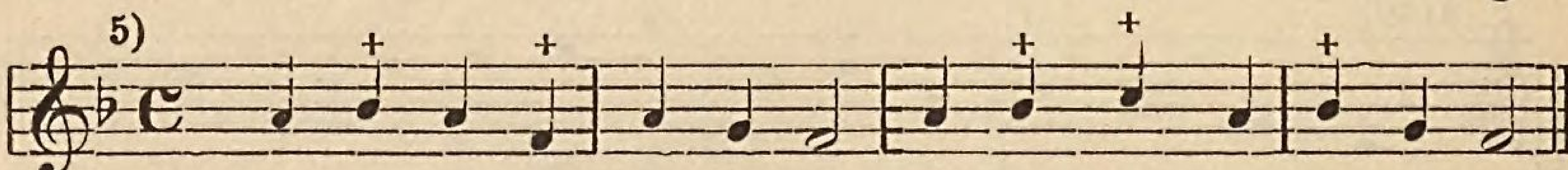
3) VII. Ton.



4) VIII. Ton.



5)



6)



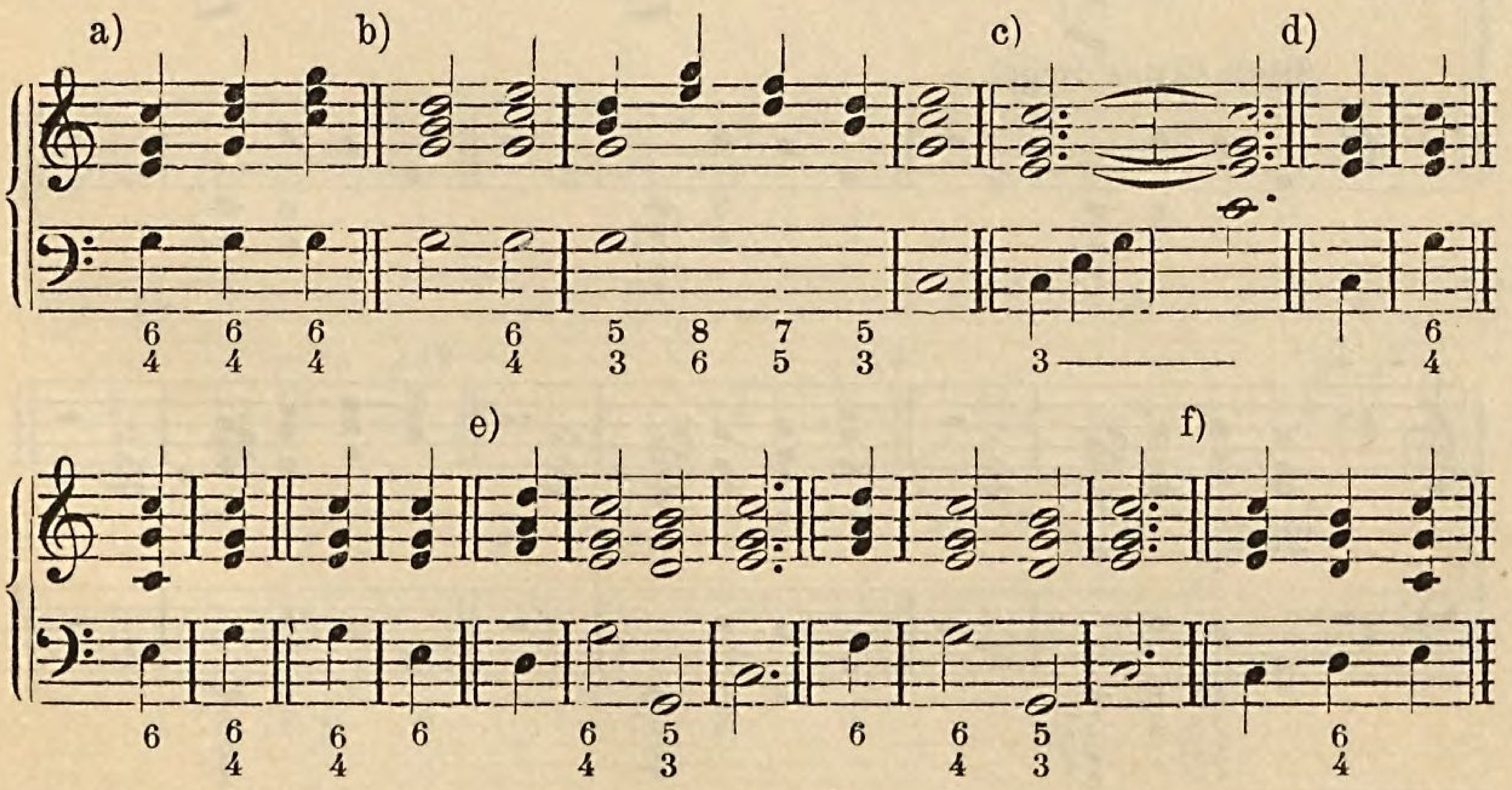
„Anmerkung. Die Melodieen sind hier und später so gewählt, daß der neu in Übung kommende Accord bei den mit einem Kreuzchen (+) versehenen Melodienoten Anwendung finden kann.

§ 13. Anwendung des Quartsextaccordes.[1])

Tritt die Quint des Dreiklanges in den Baß, so entsteht der **Quartsextaccord.**

1. Im Quartsextaccorde verdoppelt man am liebsten den Baßton in der Prime oder Oktave, a).
2. Er kann ebenfalls in drei Lagen vorkommen, a).
3. Der Quartsextaccord ist vorsichtig anzuwenden. Beachte folgende Regeln:
   a) Er kommt nur im Verlaufe des Stückes, nie als Schlußaccord vor.
   b) Der Quartsextaccord kann bei liegenbleibendem Basse eintreten, b); hier ist auch die doppelte Oktave des Grundtones erlaubt, b).
   c) Seine Anwendung ist gut, wenn er beim Durchschreiten des Basses durch die Töne des Accordes eintritt, c). Ein Sprung vom tonischen Dreiklange oder dessen Sextaccorde zum Quartsextaccorde derselben Harmonie und umgekehrt, d), ebenso ein Sprung von dem Dreiklange der 2. Stufe oder von seinem Sextaccorde in den Quartsextaccord der 1. Stufe ist erlaubt, e).
   d) Er kann im Durchgange, also bei stufenweis fortschreitendem Basse eintreten, f).
   e) **Man braucht ihn gut und viel zur Vermittelung eines Schlusses;** er hat hier immer auf guter Zeit einzutreten, e).

Die Bässe des Quartsextenaccordes gehören zu den schwächsten und hieraus erklärt es sich, daß dieser Accord seltener angewendet wird. Er wird mit $\frac{6}{4}$ beziffert.



---

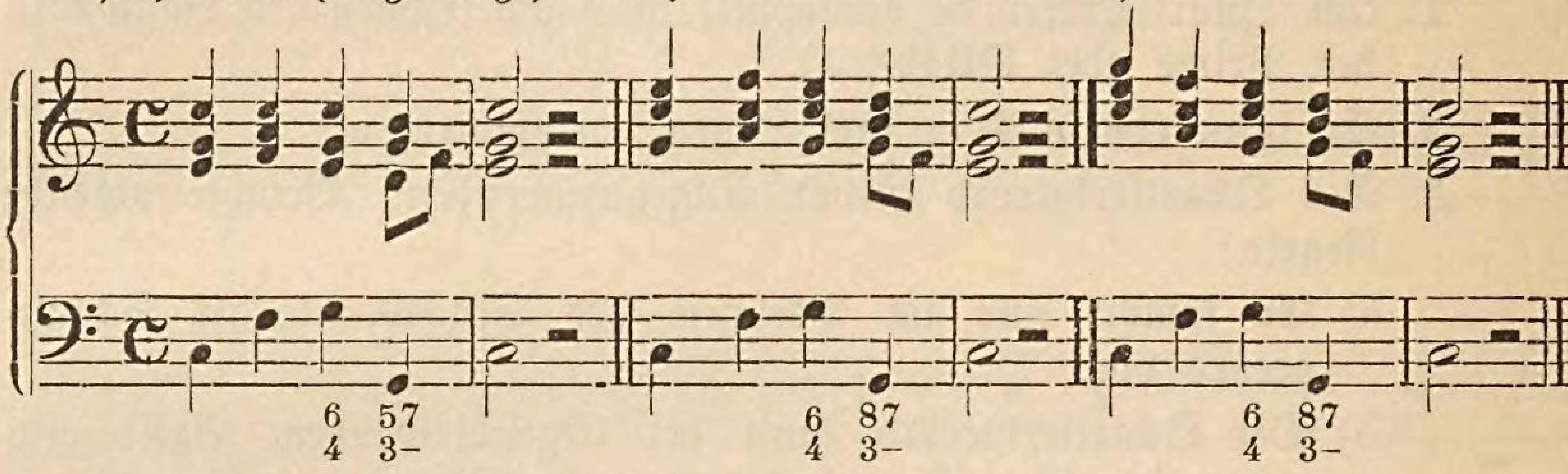
1) „Übungsheft."

Tonschlüsse[1]) mit Zuhilfemahme des Sexten- und Quartsexten-, sowie des Dominant-Septimenaccordes. Bei a) geht die Quint des Dominanten-Dreiklanges, bei b und c) die Oktave desselben in die Septime.

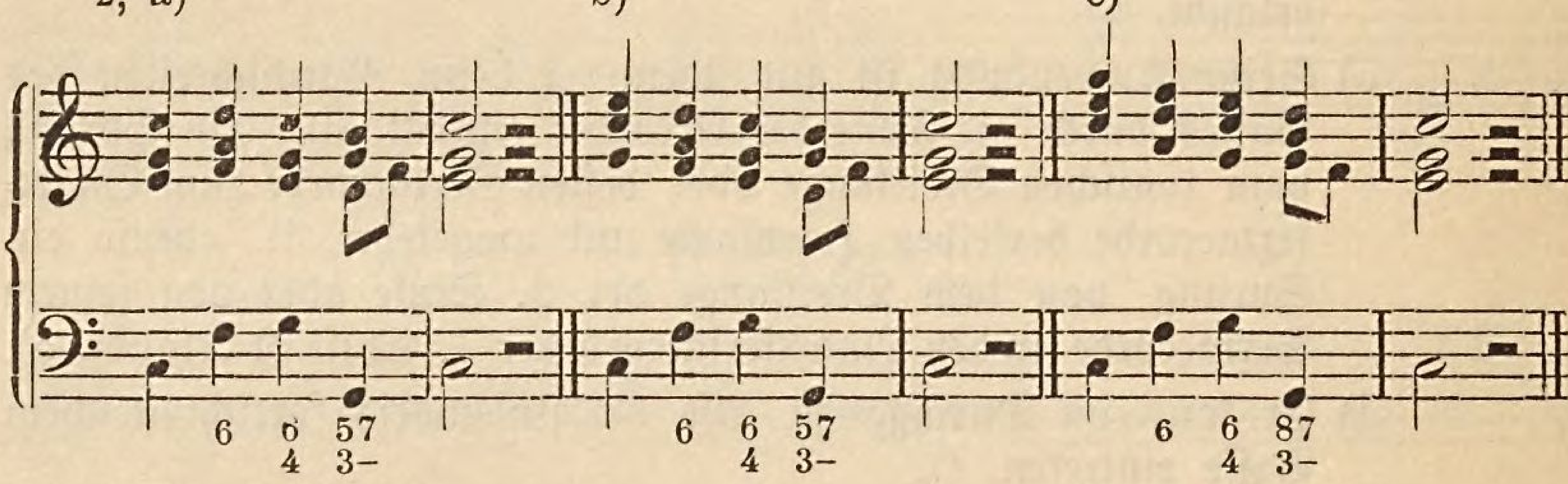
Bei a) tritt die Septime springend, nachschlagend, bei b) u. c) im Durchgange ein[1]).

Diese Tonschlüsse sind in alle Tonarten, auch in die weite Lage zu transponieren.

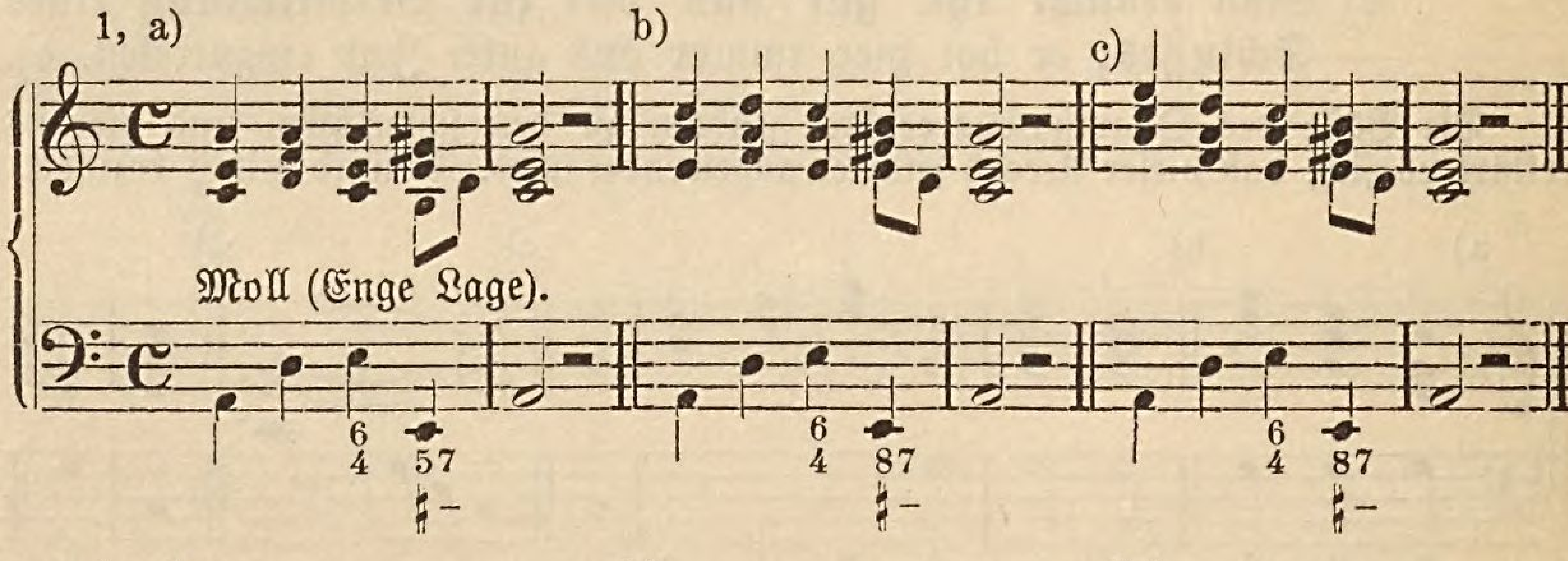
1, a) Dur (Enge Lage). b) c)



2, a) b) c)



1, a) b) c)

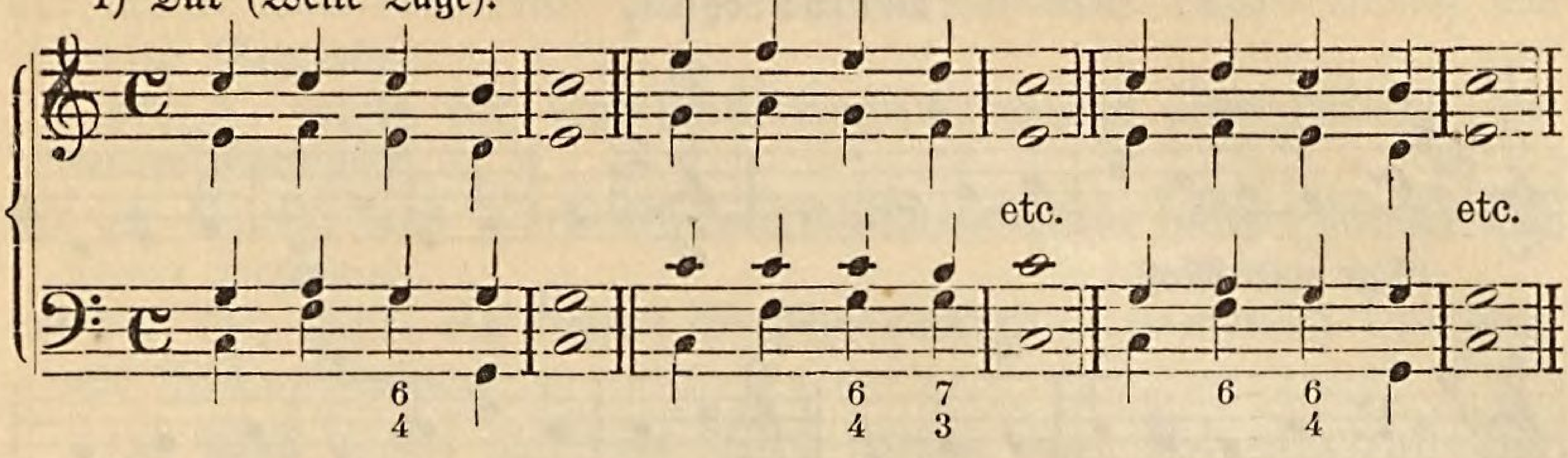


2, a) b) c)



1) Siehe „Arbeitsheft B“ zur „Allgem. Musiklehre.“

1) Dur (Weite Lage).



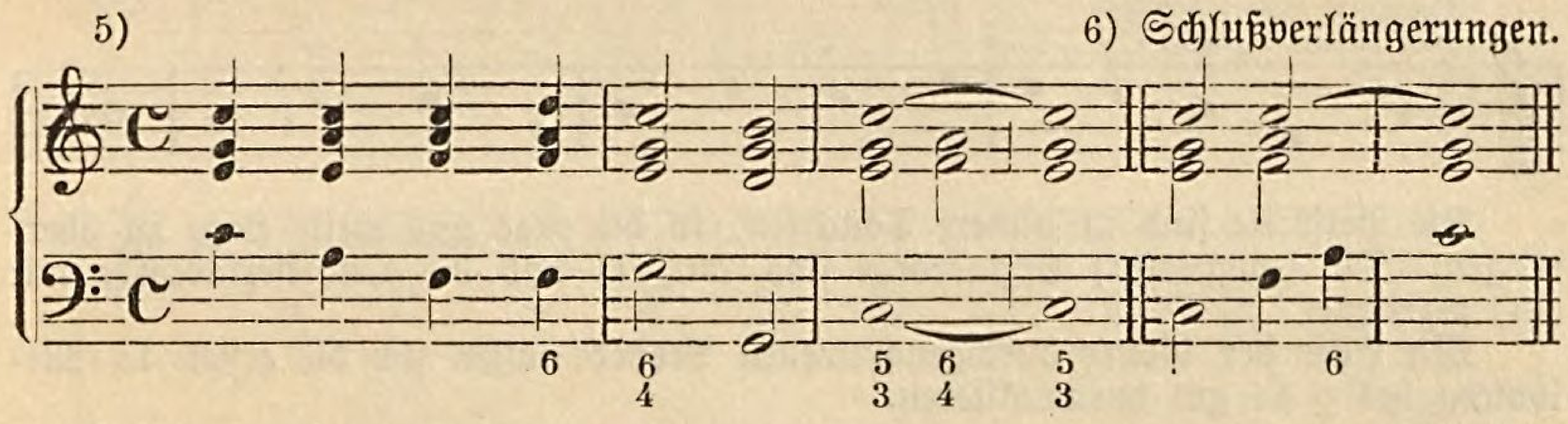
2)



3) 4)

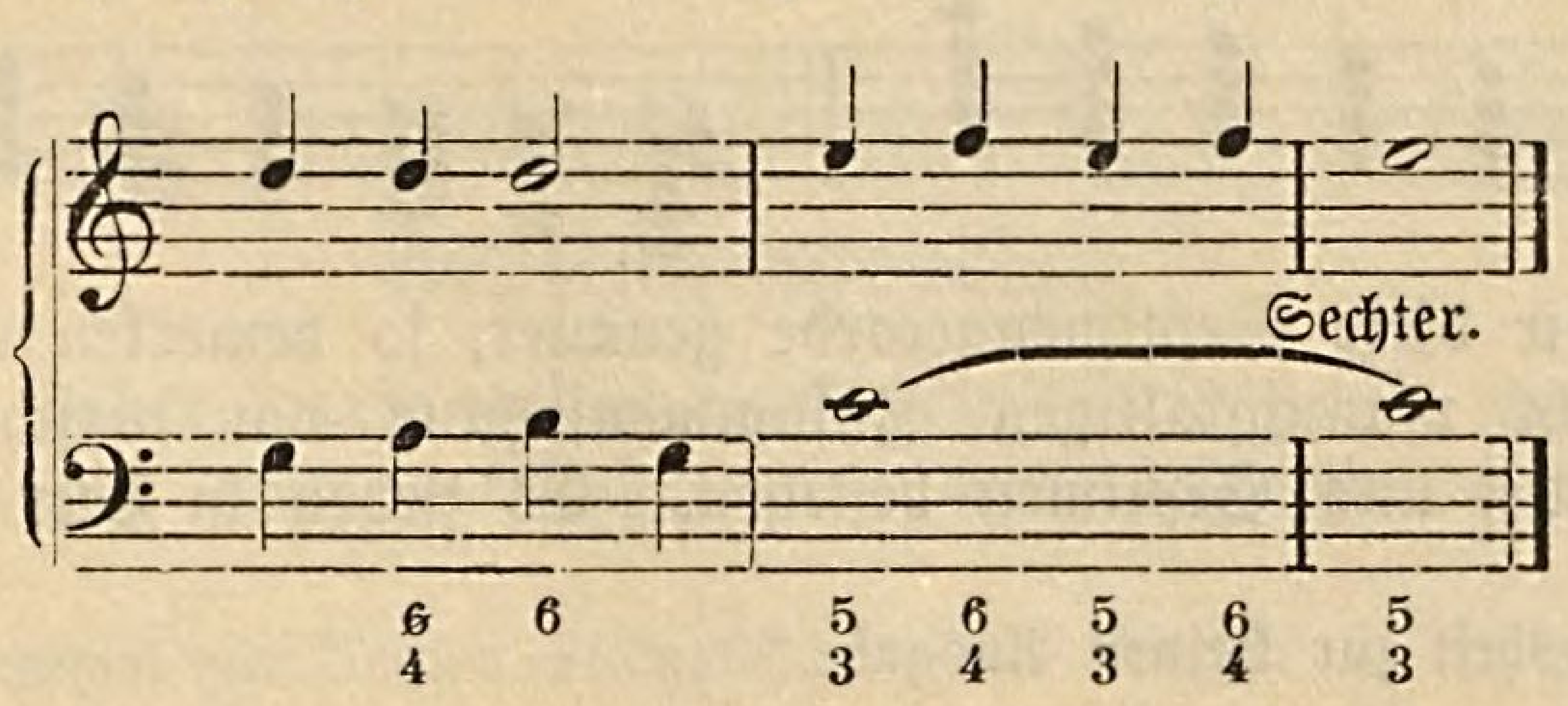


5) 6) Schlußverlängerungen.

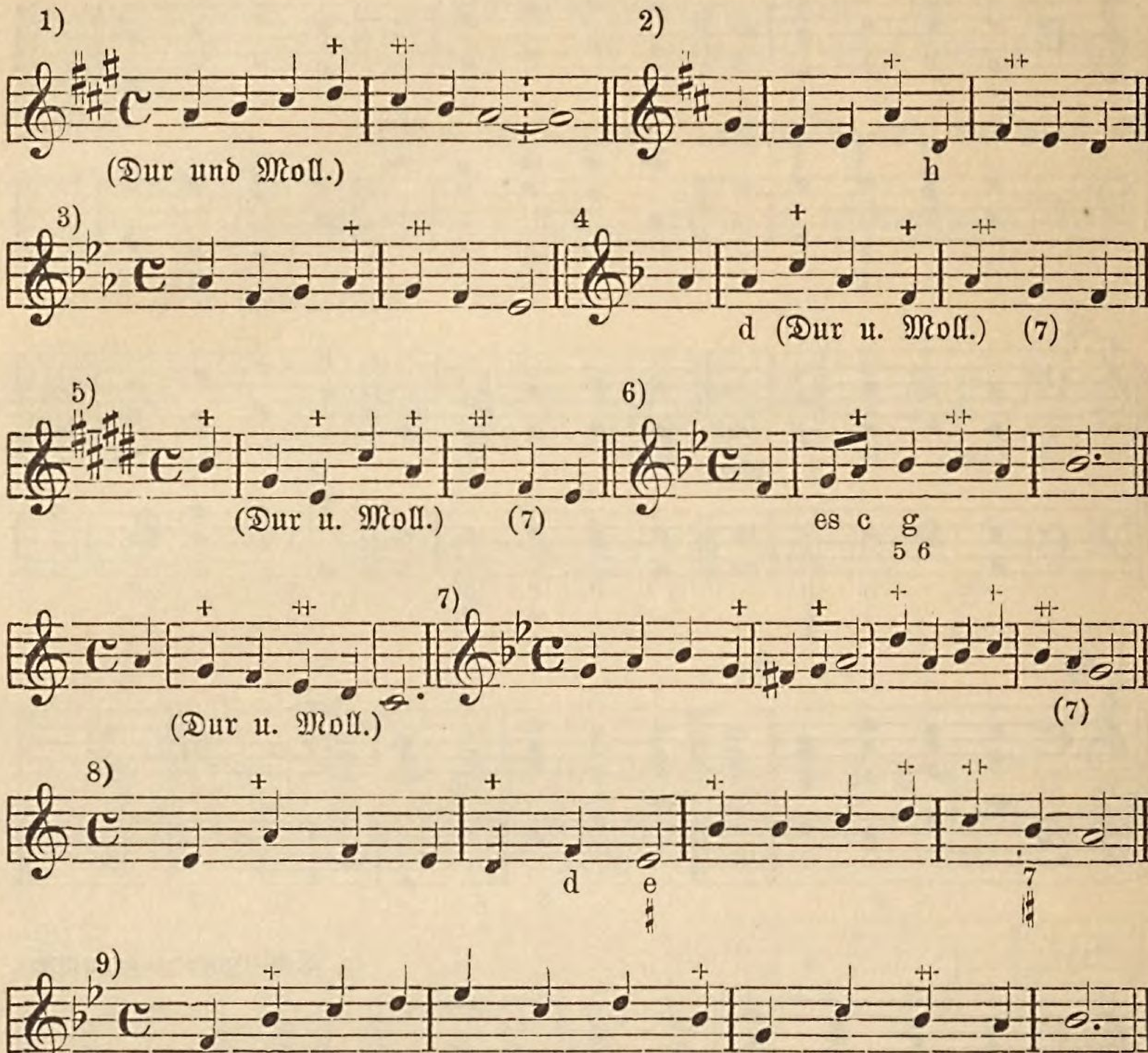


7)





Melodieen.[1])

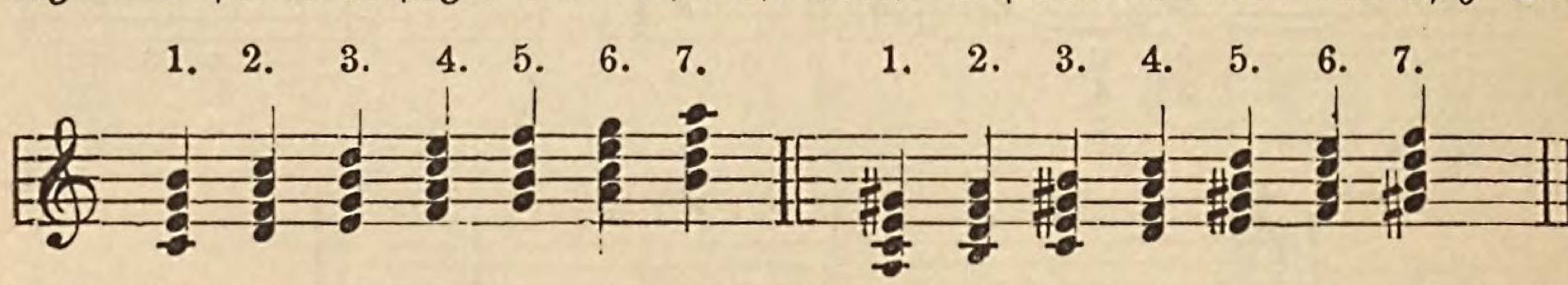


Die Beispiele sind in andere Tonarten, in die enge und weite Lage zu übertragen. Die (möglichen) Sextaccorde sind mit (+) und die Quartsextaccorde mit (++) bezeichnet.

Mit Hilfe der bisher durchgenommenen Accorde lassen sich die ersten 14 Melodieen des § 44 gut harmonisieren.

§ 14. Die verschiedenen Arten der Septimenaccorde.

Jedem Dreiklange einer Dur- und Molltonart kann man eine leitereigene Septime beifügen und auf diese Weise Septimenaccorde bilden, z. B.:



Betrachten wir diese Septimenaccorde genauer, so bemerken wir, daß sie aus einer sehr mannigfaltigen Zusammensetzung von verschiedenartigen Terzen, Quinten und Septimen bestehen. Es stehen in **Dur**

1) „Übungsheft zur kleinen Ausgabe.“

auf der I. und IV. Stufe **große Septimenaccorde** (Durdreiklang mit großer Septime);
auf der V. Stufe der **Dominant-Septimenaccord** (Durdreiklang mit kleiner Septime);
auf der II., III. und VI. Stufe **Mollseptimenaccorde** (Molldreiklang mit kleiner Septime);
auf der VII. Stufe **ein kleiner Septimenaccord** (verminderter Dreiklang mit kleiner Septime.)

In **Moll** haben wir auf der II. Stufe einen **kleinen Septimenaccord**, auf der V. Stufe (wie in Dur) den **Dominant-Septimenaccord** und auf der VII. Stufe einen **verminderten** Septimenaccord, welcher aus dem verminderten Dreiklange und der **verminderten** Septime besteht.

Die Septimenaccorde der I. und III. Stufe in Moll faßt man in der Regel als andere Accorderscheinungen auf; selbst in leitereigenen Sequenzen ist ihr Gebrauch von einer solchen Härte, daß man statt ihrer leitereigene Septimenaccorde aus der verwandten Durtonart verwendet, a und b). Auch die Septimenaccorde auf der II. (kleiner), IV. (Moll-) und VI. Stufe (großer Septimenaccord) finden wenig Verwendung.

a)



b)



Es giebt also 5 **Arten der Septimenaccorde;** diese sind:
1) der **Dominant-** oder **Hauptseptimenaccord**, 2) der **große**, 3) der **Moll-**, 4) der **kleine** und 5) der **verminderte** Septimenaccord.

§ 15. Über die trugschlüssige Auflösung des Dominant-Septimenaccordes.[1])

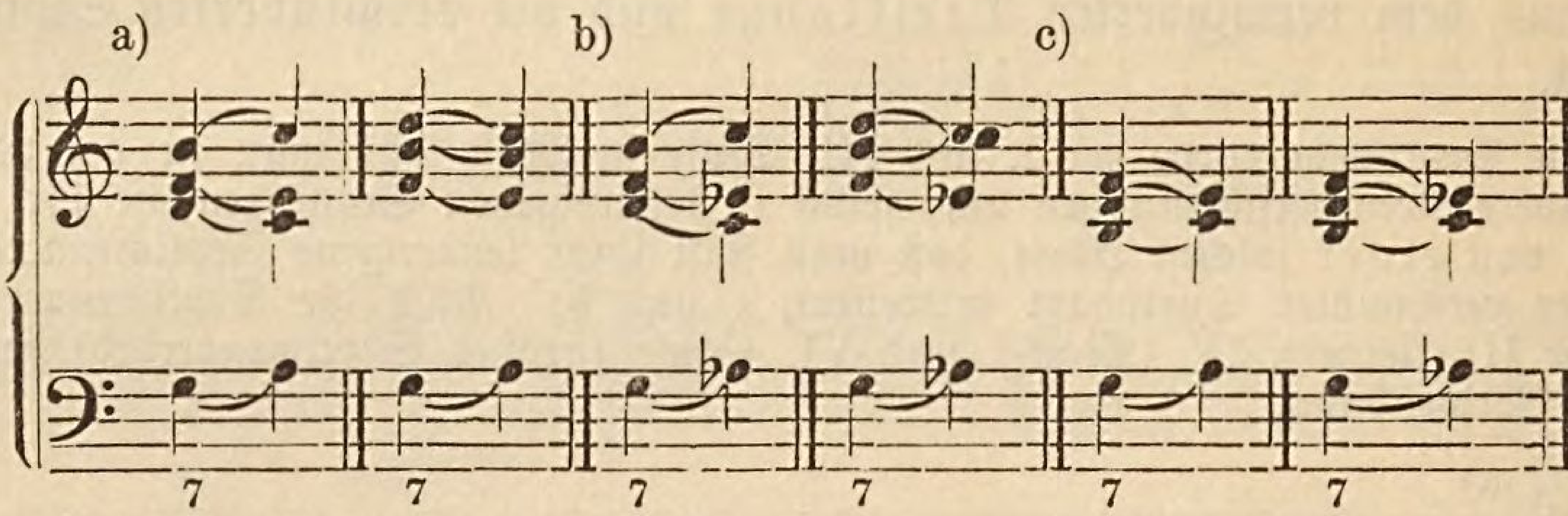
Schon früher wurde gesagt, daß die Auflösung des Dominant-Septimenaccordes eine **zweifache**, eine **natürliche** und eine freie oder

---

1) „Übungsheft zur kleinen Ausgabe."

trugschlüssige sein kann. Da von der natürlichen Auflösungsweise schon die Rede war, so sei hier nur ergänzend von der freien oder trugschlüssigen das Nötige gesagt.

Auch bei der **trugschlüssigen** Auflösung des Dominant-Septimenaccordes **fällt die Septime einen halben oder ganzen Ton** — diese Regel erleidet keine Ausnahme —, aber die übrigen Intervalle schreiten beliebig weiter. Indes besteht die gewöhnlichere trugschlüssige Auflösung darin, daß der Grundbaß — statt in die reine Quart — in die große oder kleine Sekunde fortschreitet, die übrigen Intervalle aber wie bei der natürlichen Auflösungsweise weitergehen.



Anmerkung. I. Bei der trugschlüssigen Lösung des Dominant-Septimenaccordes steht derselbe am günstigsten in der Terz- oder Quintlage, a und b). Auch die Septimenlage c) kann er gebraucht werden; die Oktavlage ist unmöglich. Bei der Lösung in die kleine Sekunde muß die Terz stets steigen, b), während sie bei der Lösung in die große Sekunde auch fallen kann, a).

II. Die hier folgende Schlußform mit der trugschlüssigen Auflösung des Dominant-Septimenaccordes kann auch nach Moll und in die weite Lage versetzt und in andere Tonarten transponiert werden.



§ 16. Die Nebenseptimenaccorde.

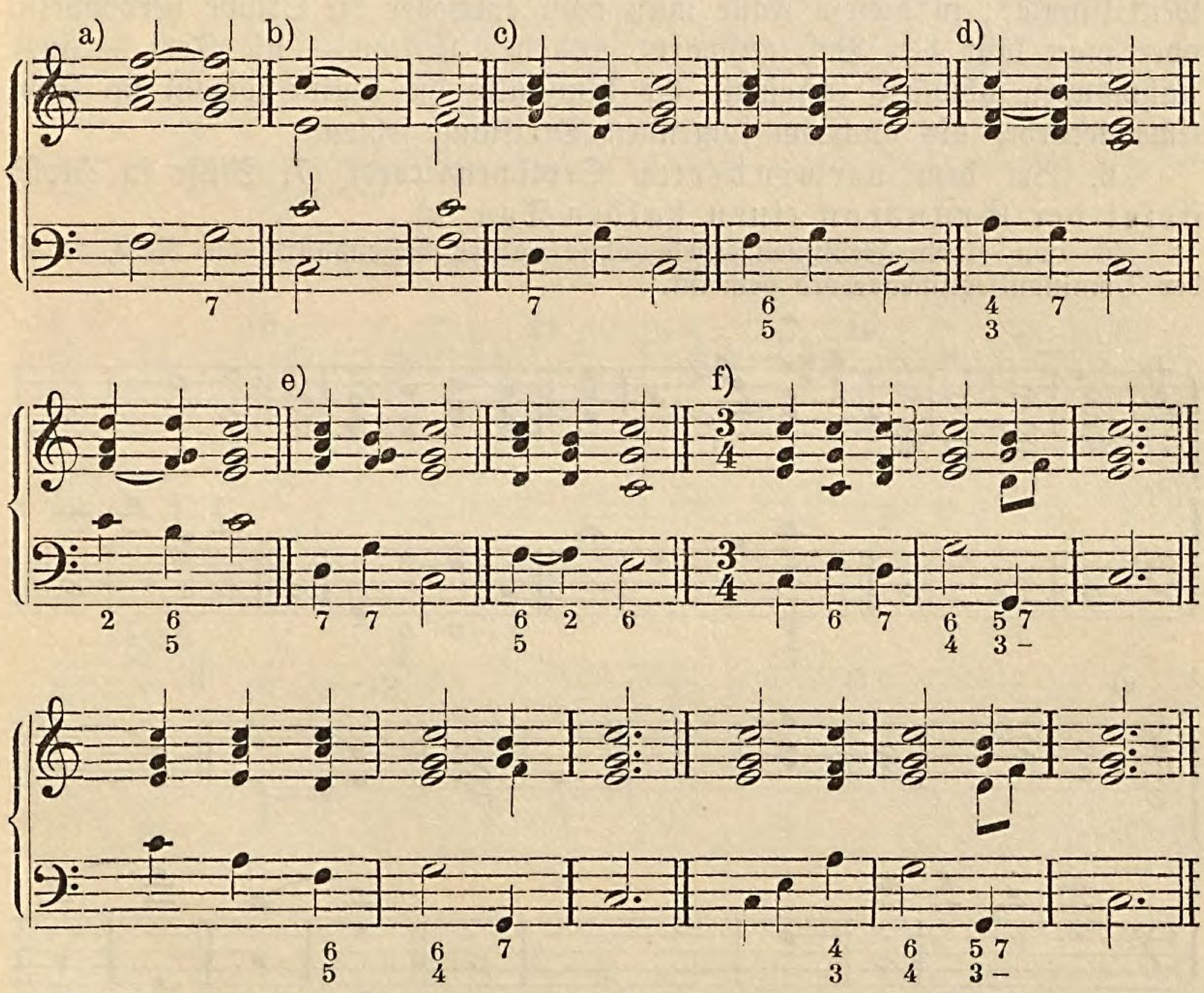
Diejenigen Septimenaccorde, welche nicht auf der 5. Stufe einer Dur- oder Molltonart ihren Sitz haben, heißen Nebenseptimenaccorde. Die Septime derselben soll **vorbereitet** werden a) oder im **Durchgange** eintreten b). Diese Vorbereitung der Septime besteht darin, daß sie im vorhergehenden Accorde als Konsonanz schon in derjenigen Stimme auftritt, in welcher sie im nächstfolgenden Accorde als Dissonanz eintreten soll, a).

In der Regel finden die Nebenseptimenaccorde ihre natürliche Lösung so wie der Dominanten-Septimenaccord d. h. im Fortschritte nach dem

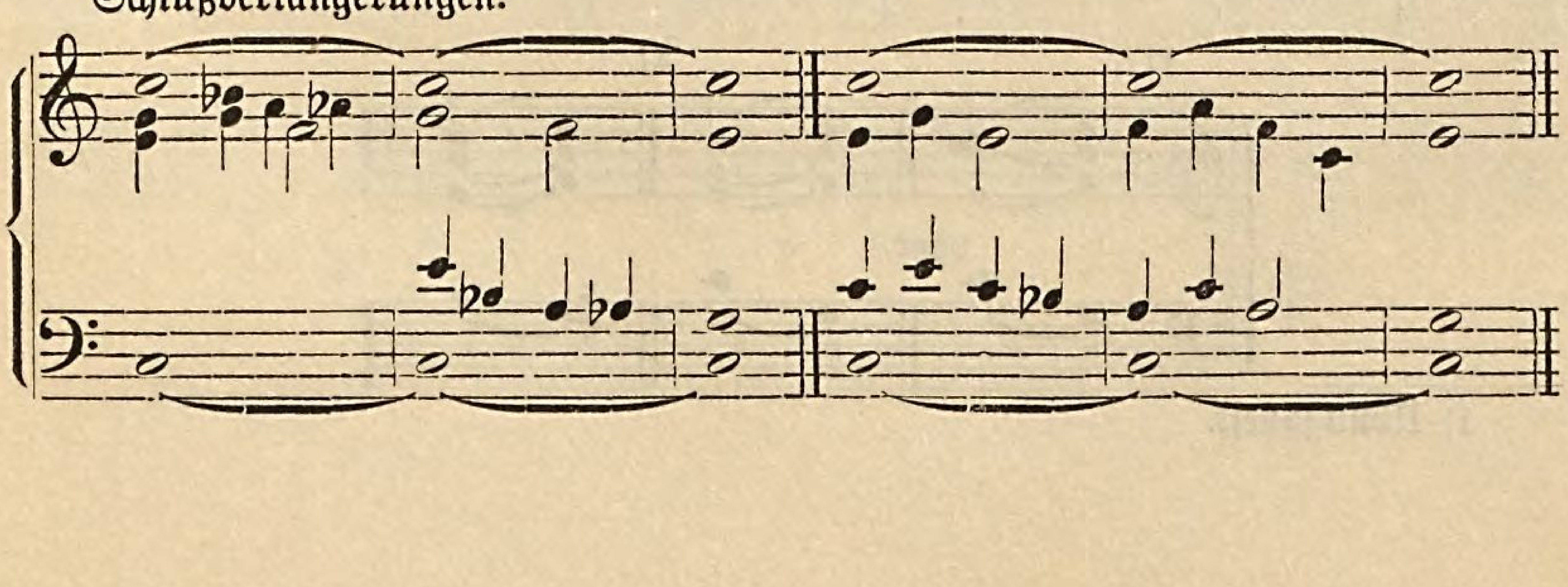
um eine Quart höher liegenden Dreiklange. Doch kommen auch Ausnahmen vor.

Von allen Nebenseptimenaccorden wird der auf der 2. Stufe in Dur und Moll am häufigsten gebraucht. Seiner natürlichen Lösungsweise entsprechend geht er am liebsten in den Dominanten-Dreiklang, besonders dann, wenn er in seiner Grundform oder in seiner ersten Umkehrung auftritt, c). In seiner zweiten und dritten Umkehrung bleibt seine Terz gern liegen und es folgt alsdann statt des Dominanten-Dreiklanges der Dominant-Septimenaccord, d). Die Lösungsweise kann indes auch dann erfolgen, wenn er in seiner Grundform oder ersten Umkehrung angewendet wird, e).

Man kann ihn auch direkt in die tonische Harmonie hineinführen. Da aber ein vollständiger Schluß nur durch die Dominanten-Harmonie erfolgen kann, so folgt diese der tonischen Harmonie nach. Am brauchbarsten ist diese Fortführung des Accordes zur Vermittelung von Tonschlüssen, f). (Dieselben sind nach Dur und Moll zu transponieren).



Schlußverlängerungen.



§ 17. Anwendung der verschiedenen Septimenaccorde.[1])

Regeln:

1. **Die Septime darf,** weil Dissonanz, **nicht verdoppelt werden.**

2. **Alle Septimen, mit Ausnahme derjenigen im Dominant- und im verminderten Septimenaccorde, müssen vorbereitet werden,** a).

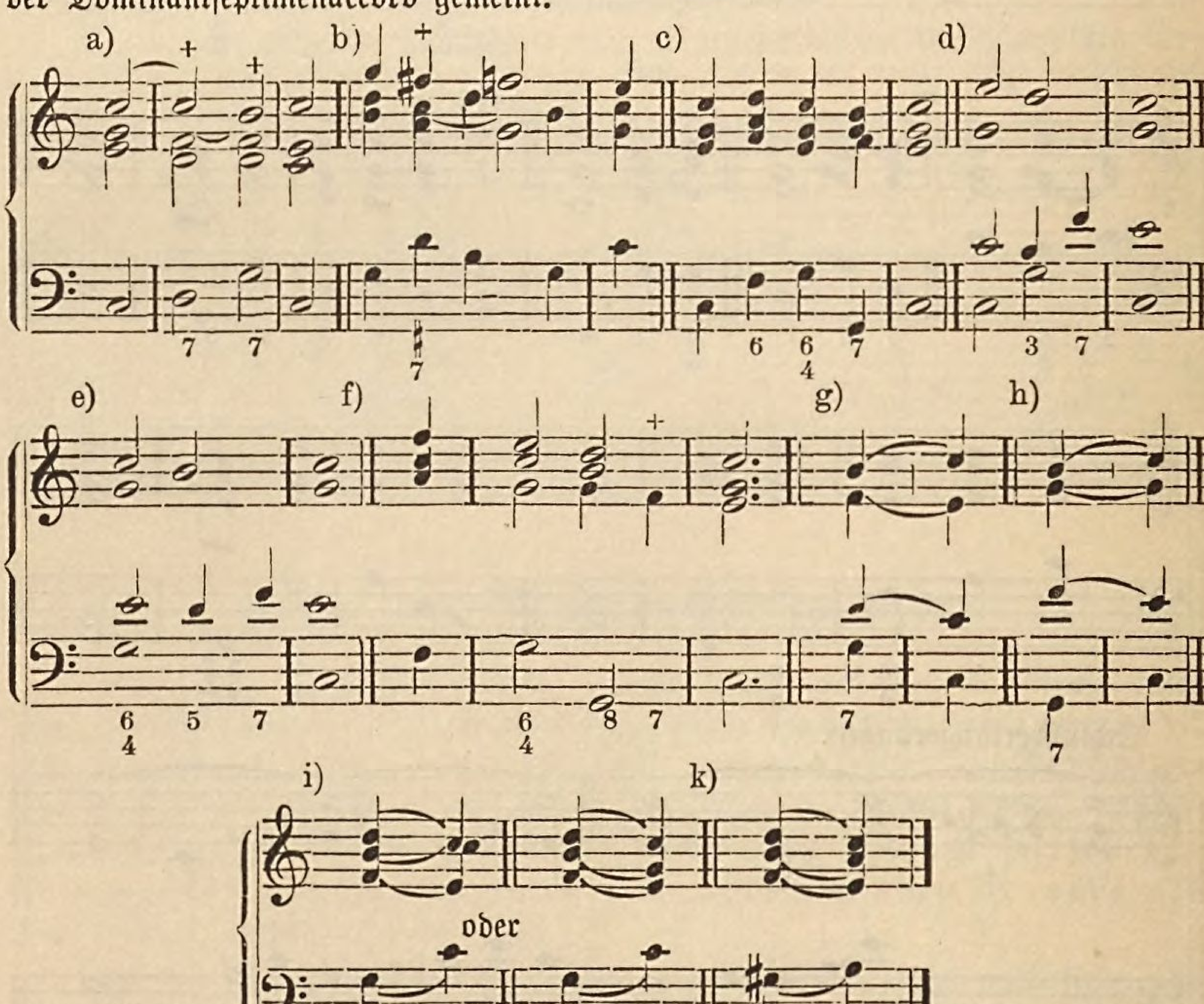
3. **Jede Septime muß aufgelöst werden,** a); doch kann die Auflösung verzögert werden, b).

4. Im Dominant-Septimenaccorde tritt die Septime oft frei, d. h. ohne Vorbereitung, c), oft sprungweise (nachschlagend) — im Beispiele d) geht die Terz, bei e) die Quint in die Septime, — oft auch im Durchgange ein, f).

5. Über Auslassungen und Verdoppelungen der Intervalle des Septimenaccordes studiere die Beispiele unter g, h u. i.) Bei g) mußte im Dreiklange die Quint wegfallen, weil die Septime nach der Terz geht. Bei h) fehlt im Septimenaccorde die Quint, um den nachfolgenden Dreiklang mit Quint zu erhalten. Bei i) liegt der Leitton in der Mittelstimme; in diesem Falle muß man entweder die Oktave verdoppeln, oder man läßt den Baß aufwärts, und den Leitton — die Terz — ausnahmsweise abwärts schreiten. Es kann also die Quint sowohl im Septimenaccorde, als auch im folgenden Dreiklang fehlen.

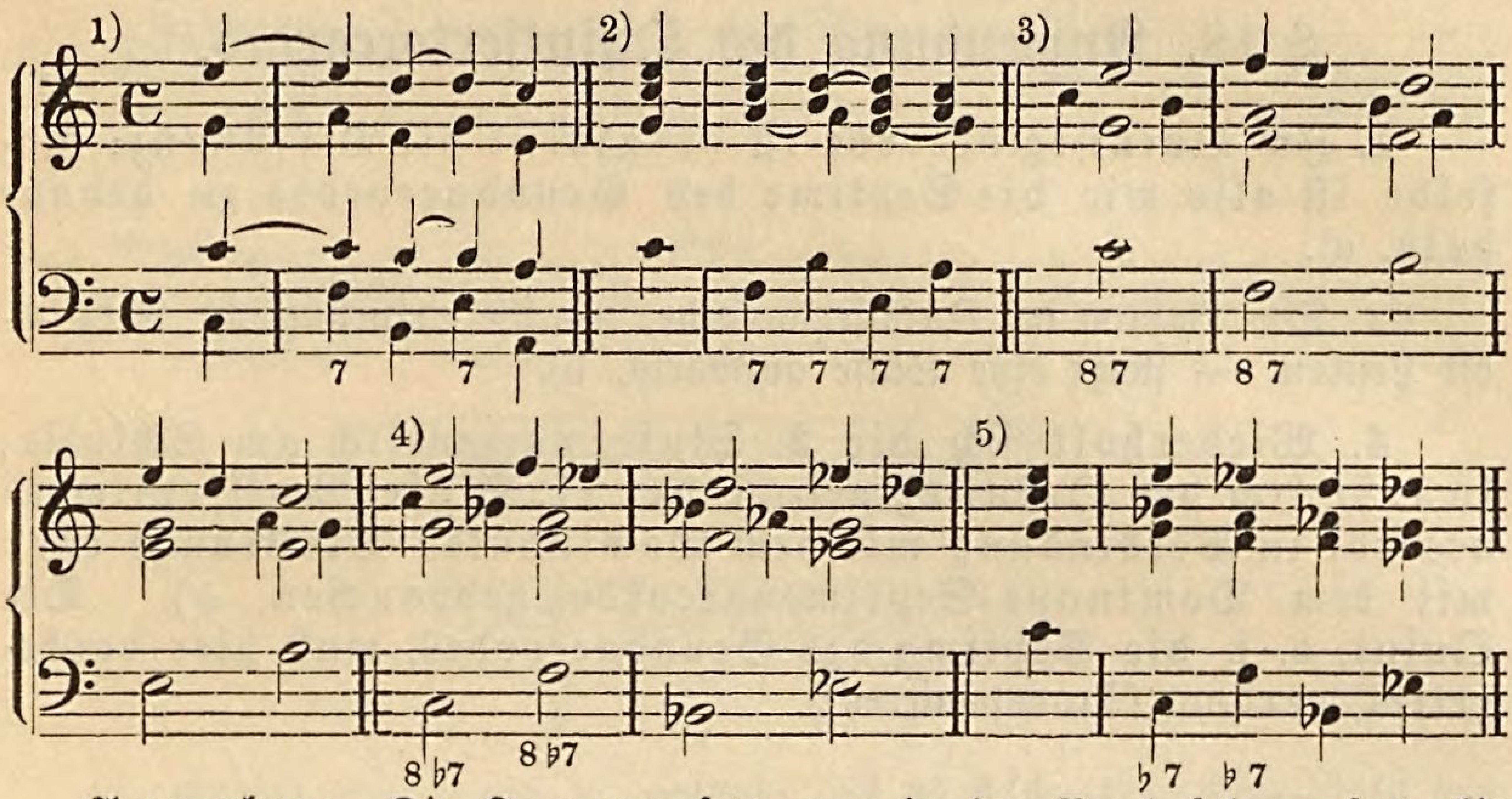
6. Bei dem verminderten Septimenaccorde (7. Stufe in Moll) steigt der Grundton einen halben Ton, k).

Ist von einem Septimenaccorde ohne nähere Bezeichnung die Rede, so ist der Dominantseptimenaccord gemeint.



1) Übungsheft.

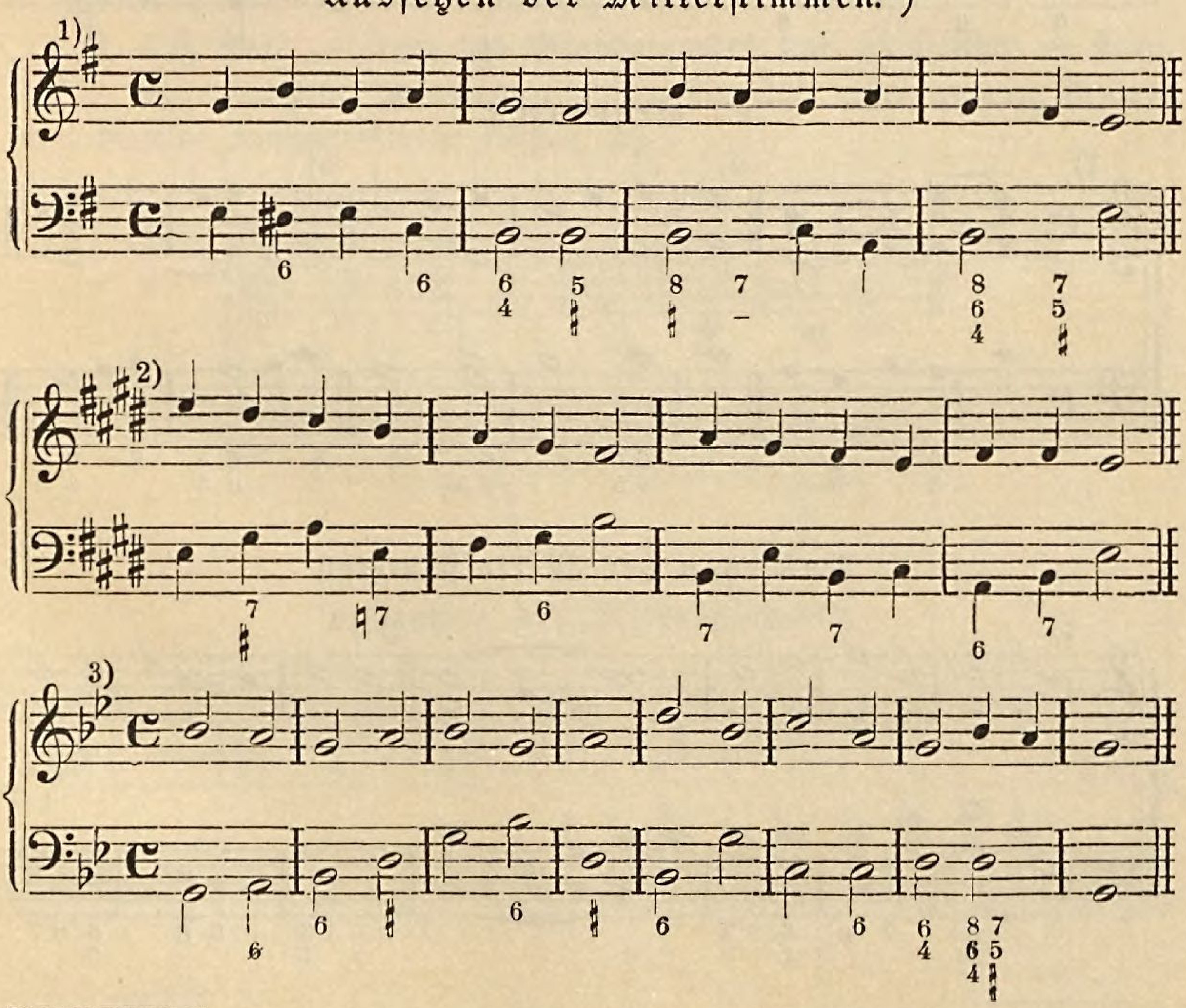
Sequenzen.



Anmerkung. Die Sequenzen setzt man in der Regel solange fort, bis man zu einem Dominant-Septimenaccord kommt; durch diesen schließt man die Sequenz. Will man sie früher beendigen, so **bildet** man einen **Dominant-Septimenaccord** und löst diesen auf.

Bei 1 bis 3 findet man eine Folge von Nebenseptimenaccorden, bei 4 eine solche von Hauptseptimenaccorden, bei 5 eine solche von Hauptseptimenaccorden mit **vermiedenen** Schlüssen.

Aussetzen der Mittelstimmen.[1])



---

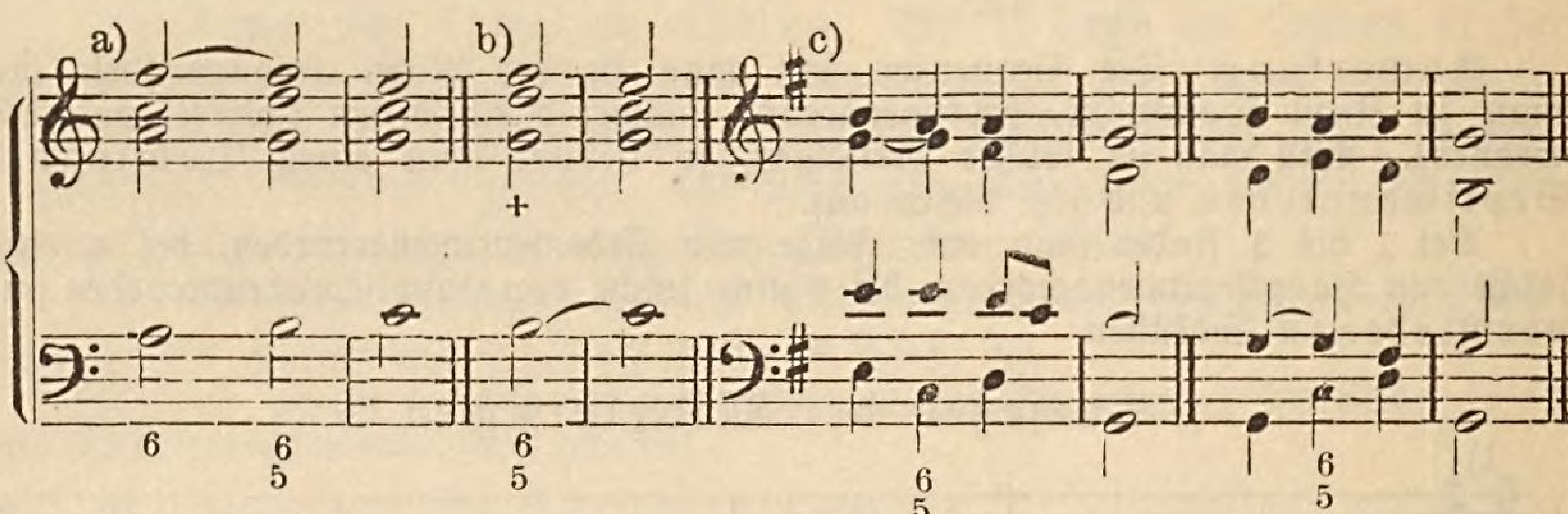
1) Übungsheft.

§ 18. Anwendung des Quintsextaccordes.[1])

1. Im Quintsextaccorde ist die Quint die Dissonanz; dieselbe ist also wie die Septime des Grundaccordes zu behandeln, a).

2. Der Baßton im Quintsextaccorde, — die ursprüngliche Terz — oft Leitton, — steigt eine Stufe aufwärts, b).

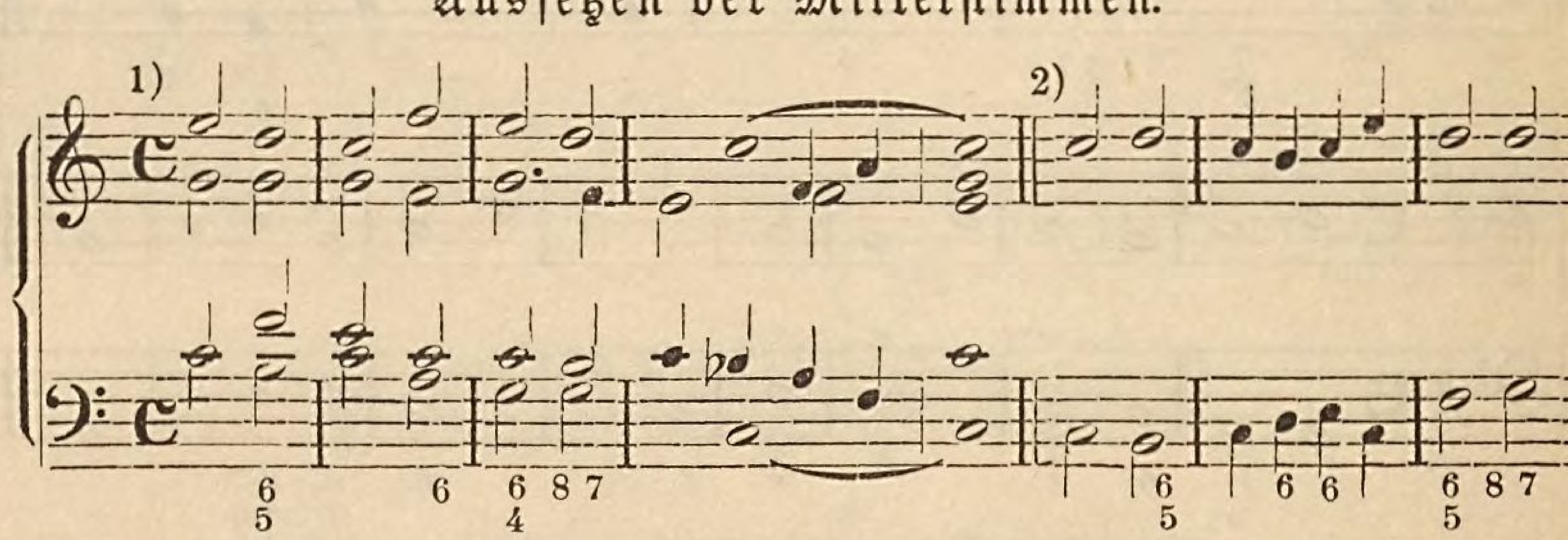
4. Wiederholt sich die 2. Stufe, namentlich am Schlusse, so läßt sich der Quintsextaccord der II. Stufe (Mollseptimenaccord) in Verbindung mit dem Dominanten-Dreiklange oder mit dem Dominant-Septimenaccorde gebrauchen, c). Die Quint, d. i. die Septime des Grundaccordes, muß hier vorbereitet werden. (Transponieren!)



Sequenzen.



Aussetzen der Mittelstimmen.



1) Übungsheft.



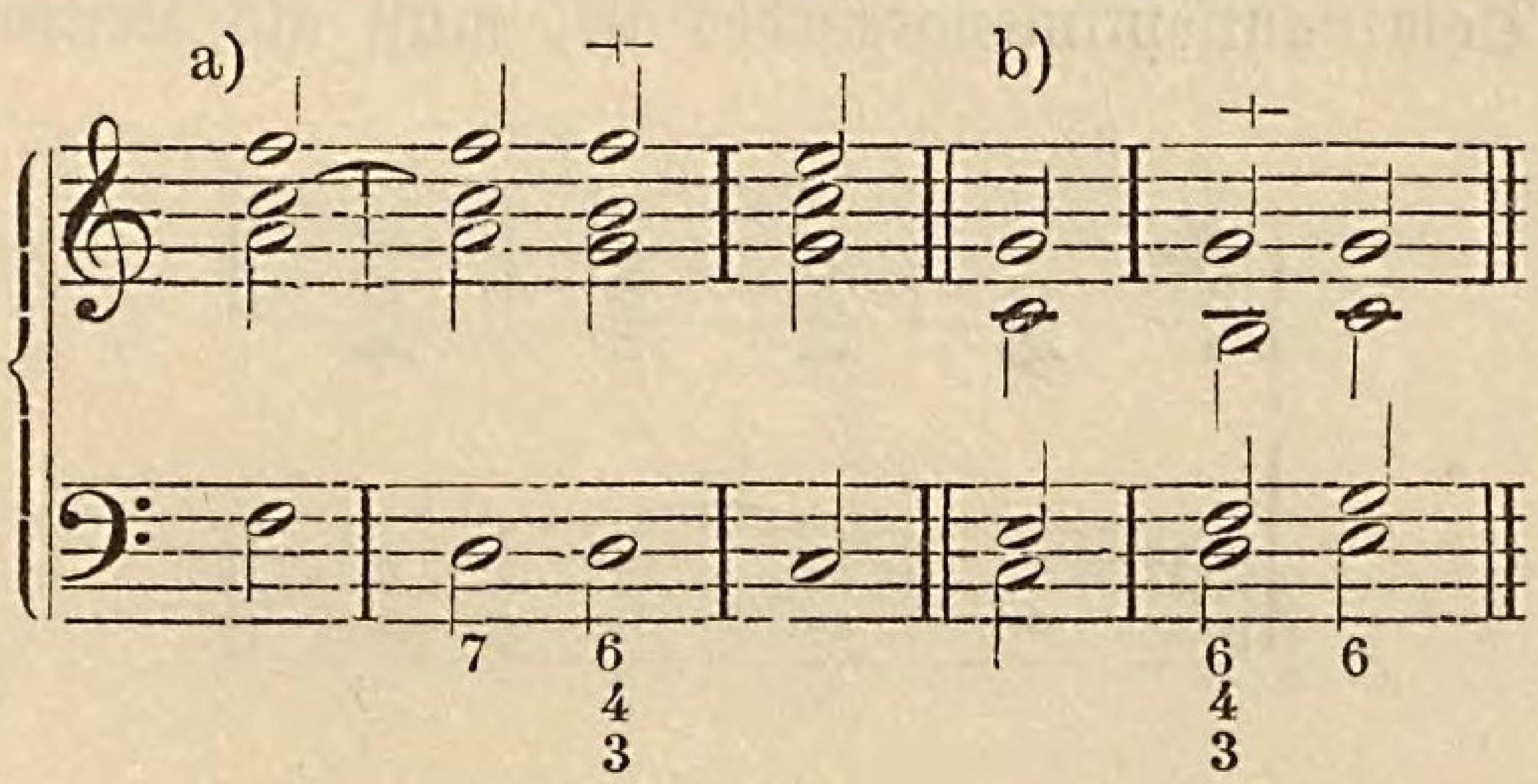
Die Schlußformen 1 und 2 nach Dur und Moll transponieren. Enge und weite Lage.

§ 18. Anwendung des Terzquartsextaccordes.[1])

1. In diesem Accorde ist die Terz Dissonanz und gleich der Septime im Grundaccorde zu behandeln, a).

2. Die Sext — Terz des Grundaccordes und oft Leitton — steigt.

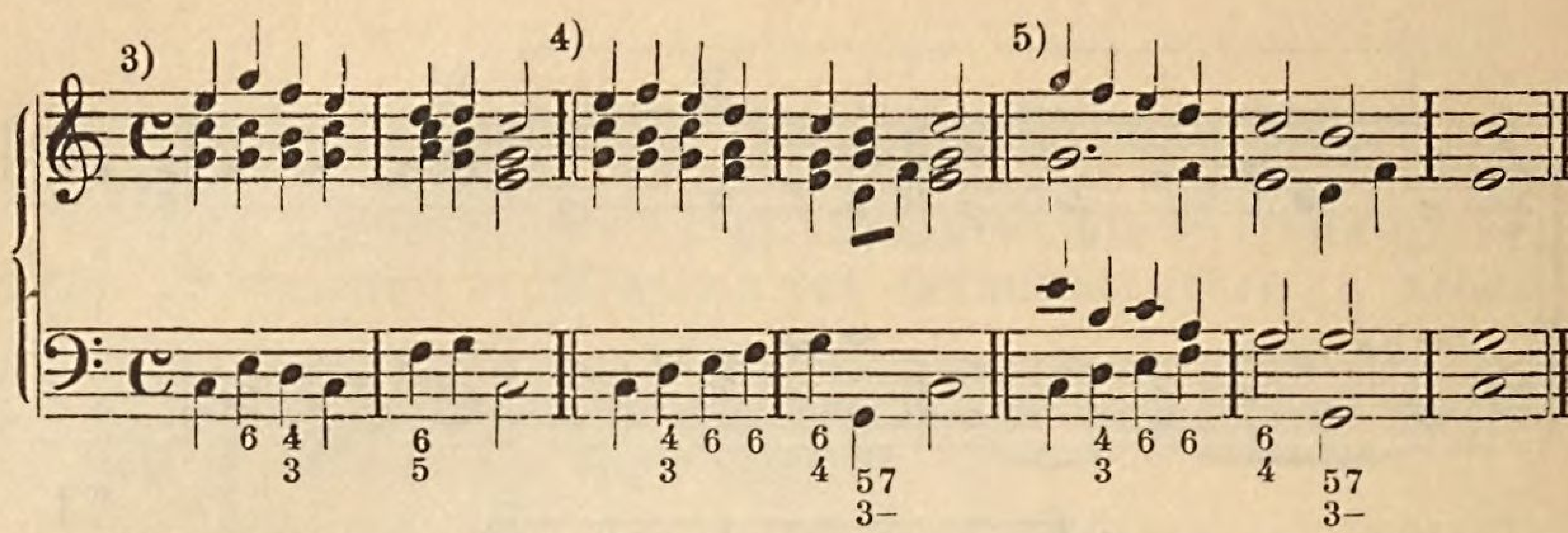
3. Bei paralleler Fortbewegung der Terz mit einer andern Stimme kann dieselbe ausnahmsweise steigen, b).

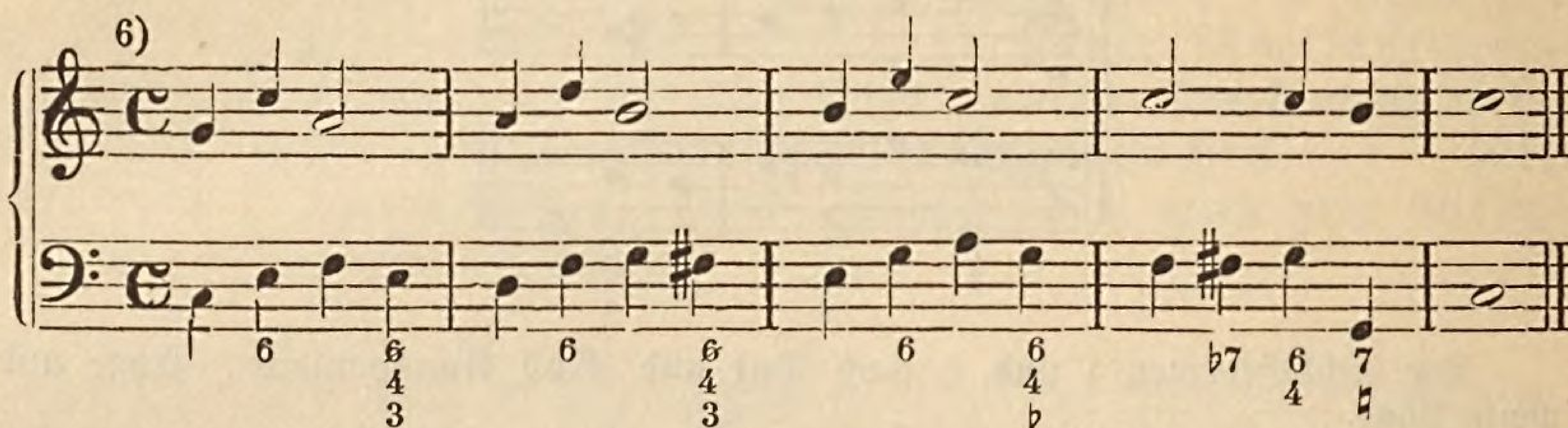


Aussetzen der Mittelstimmen.



1) Übungsheft.





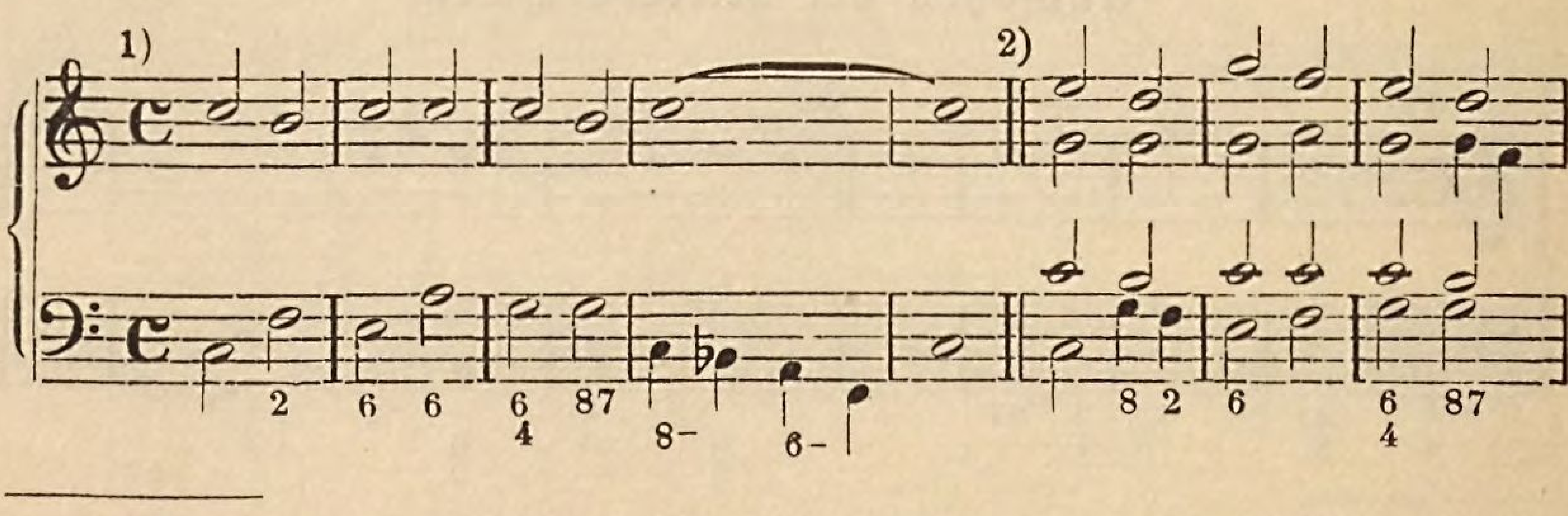
Im Beispiel 3) findet man erlaubte Quintenparallelen im Sopran und Alt; es folgt eine verminderte auf eine reine Quinte und zwar treten dieselben fallend ein.

§ 20. Anwendung des Sekundaccordes.[1])

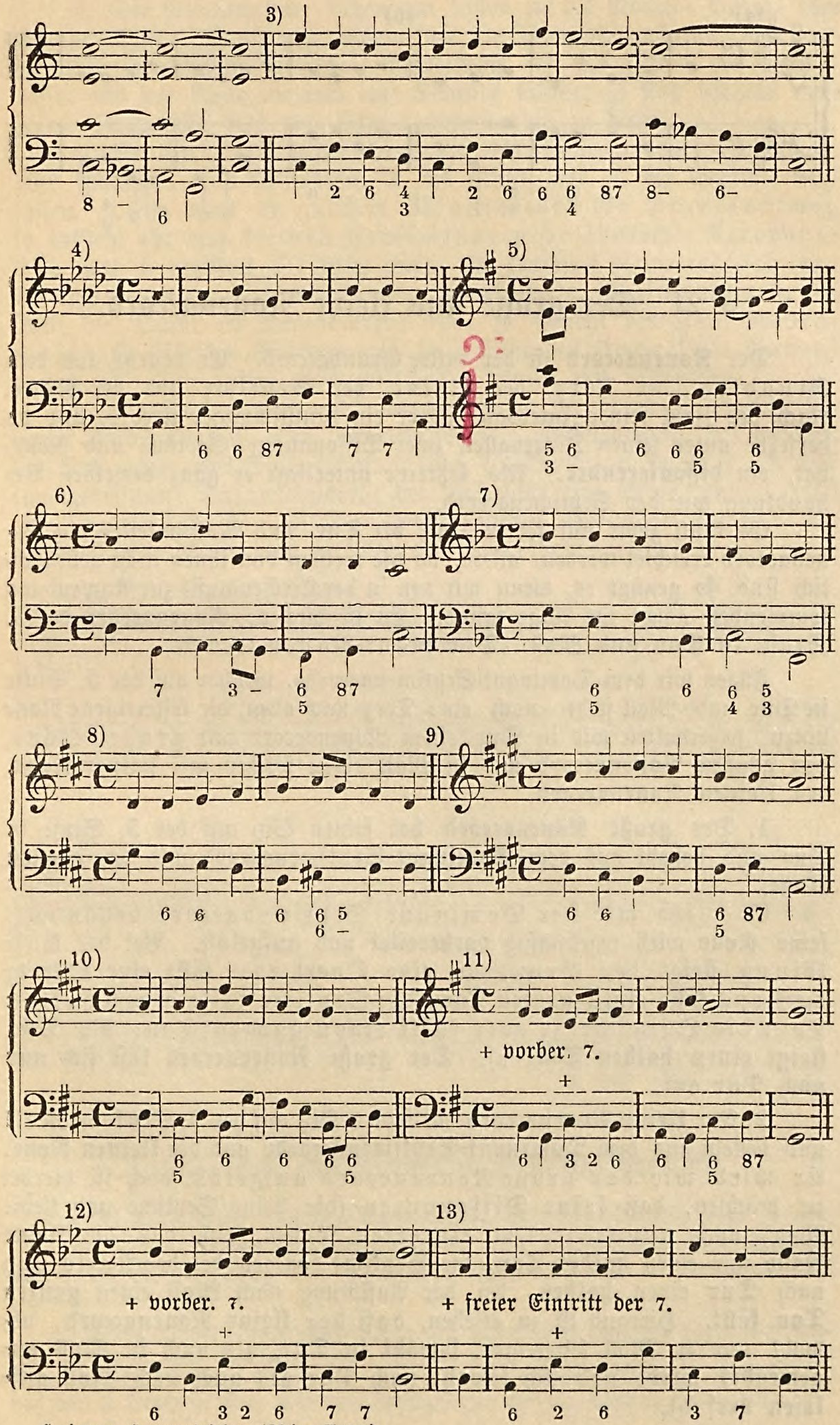
Die Dissonanz (Septime) liegt im Basse; derselbe muß also vorbereitet und aufgelöst werden; bei der natürlichen Auflösung folgt ein Sextaccord, a). Die Quart, wenn sie die Terz des ursprünglichen Dominantseptimenaccordes ist, muß als Leitton steigen.

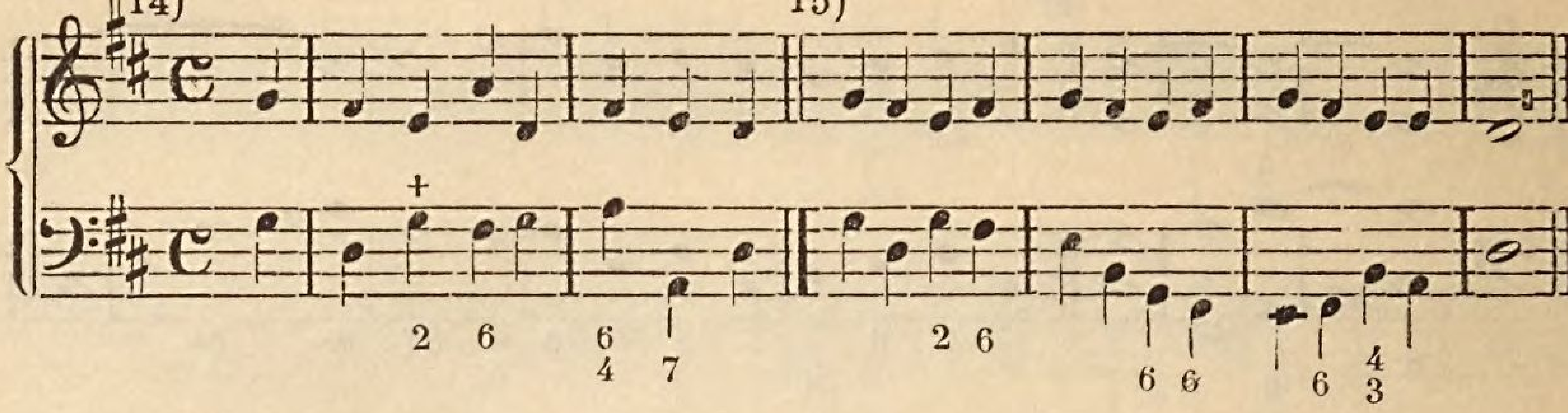


Aussetzen der Mittelstimmen.



1) Übungsheft.


3)
4)
5)
6)
7)
8)
9)
10)
11)
+ vorber. 7.
12)
+ vorber. 7.
13)
+ freier Eintritt der 7.



§ 21. Der große und kleine Nonenaccord.

Der **Nonenaccord** ist der dritte Grundaccord. Er besteht aus dem Grundton, der Terz, der Quint, der Septime und der None. Nach der Zahl seiner Intervalle ist er ein fünfstimmiger Accord, und da derselbe unter seinen Intervallen zwei Dissonanzen (Septime und None) hat, ein **dissonierender.** Als letzterer unterliegt er ganz derselben Behandlung wie der Septimenaccord.

Es kann zwar auf jedem Tone der Dur- und Molltonleiter ein Nonenaccord errichtet werden, allein, da die meisten von ihnen nicht gebräuchlich sind, so genügt es, wenn wir den in der Kirchenmusik zur Anwendung kommenden näher ins Auge fassen. Es ist dies der **Nonenaccord der 5. Stufe in Dur und Moll,** (Dominant-Nonenaccord.)

Fügen wir dem Dominant-Septimenaccorde, welcher auf der 5. Stufe in Dur und Moll steht, noch eine Terz nach oben, die leitereigene None hinzu, so erhalten wir in **Dur** einen Nonenaccord mit großer None, den **großen Nonenaccord** und in **Moll** einen solchen mit **kleiner None,** den **kleinen Nonenaccord.**

1. Der **große Nonenaccord** hat seinen Sitz auf der 5. Stufe in Dur und besteht aus dem **Dominant-Septimenaccord** und der **großen None.**

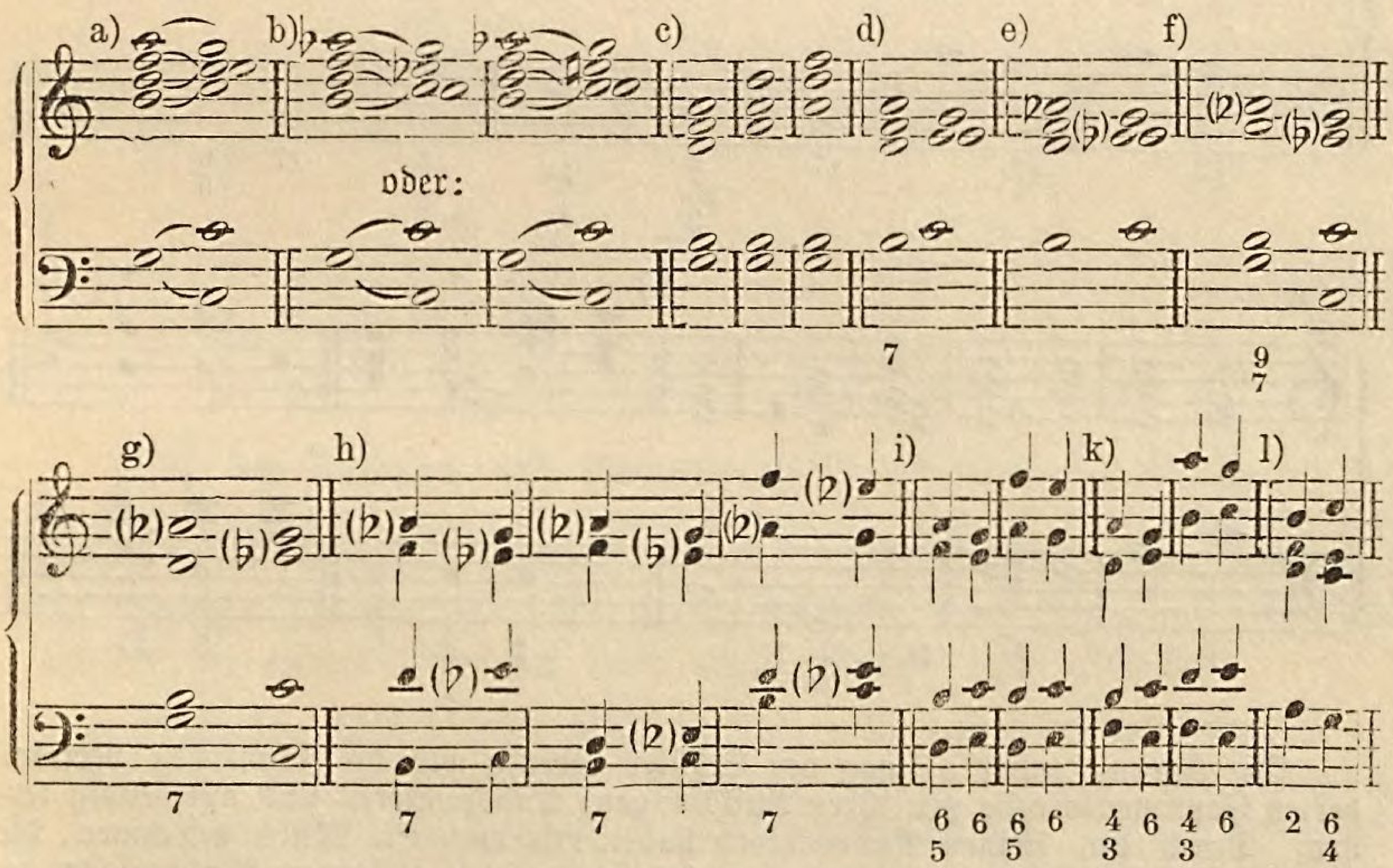
Er wird wie der Dominant-Septimenaccord behandelt; seine **None** wird regelmäßig **vorbereitet** und **aufgelöst.** Bei der Auflösung **steigt** der Grundton **eine Quart** oder **fällt eine Quint;** die None **fällt einen ganzen Ton,** die Septime fällt einen halben Ton; die Quint steigt oder fällt einen ganzen Ton; **die Terz steigt einen halben Ton,** a). **Der große Nonenaccord löst sich nur nach Dur auf.**

2. Der **kleine Nonenaccord** hat seinen Sitz auf der 5. Stufe in Moll und besteht aus dem **Dominant-Septimenaccorde** und der **kleinen None.** Er wird wie der große Nonenaccord aufgelöst, doch ist hierbei zu beachten, daß seine Dissonanzen (die kleine Septime und kleine None) auch unvorbereitet eintreten können, und daß die **kleine None** nur einen **halben Ton,** die **Septime** dagegen bei der Auflösung nach **Dur** einen **halben,** bei der Auflösung nach **Moll** einen **ganzen Ton fällt.** Hieraus ist zu ersehen, daß der **kleine Nonenaccord,** obwohl nur in Moll leitereigen, **sowohl in Dur, als auch in Moll angewendet wird,** und **sich sowohl nach Dur als auch nach Moll auflösen darf** b).

3. Die Nonenaccorde stehen am besten in der Nonen= Quint= oder Septimenlage. Es ist zu beachten, daß die Intervalle möglichst weit auseinander zu liegen kommen. Namentlich soll die Oktave des Grundbasses mit der None niemals eine Sekunde bilden; es sind deshalb diese beiden Intervalle stets eine Oktave auseinander zu halten, c.)

4. In der Regel gebrauchen wir die Nonenaccorde vierstimmig. Wir können 1. den Grundton, 2. die Quint und 3. die Septime weglassen. Läßt man im großen Nonenaccord den Grundton weg, so entsteht ein dem kleinen Septimenaccorde ähnlicher Accord; er wird mit 7 beziffert d); läßt man im kleinen Nonenaccord den Grundton weg, so entsteht der **verminderte Septimenaccord**, e). Fällt die Quint im Nonenaccorde aus, so entsteht der Sept=Nonenaccord f), fällt die Septime aus, so entsteht der eigentliche Nonenaccord g). Der erstere wird mit $\frac{9}{7}$, der letztere mit 9 beziffert.

5. Die Nonenaccorde mit weggelassenem Grundton h) ergeben folgende Umkehrung: 1. Den (uneigentlichen) Quintsextaccord, bei welchem der Baß gerne eine Stufe steigt, so daß ein Sextaccord folgt, i). 2. Den (uneigentlichen) Terzquartaccord; der Baß fällt eine Stufe, und es folgt ein Sextaccord, k). 3) Den (uneigentlichen) Sekundaccord; hier fällt der Baß eine Stufe, und es folgt ein Quartsextaccord, l).

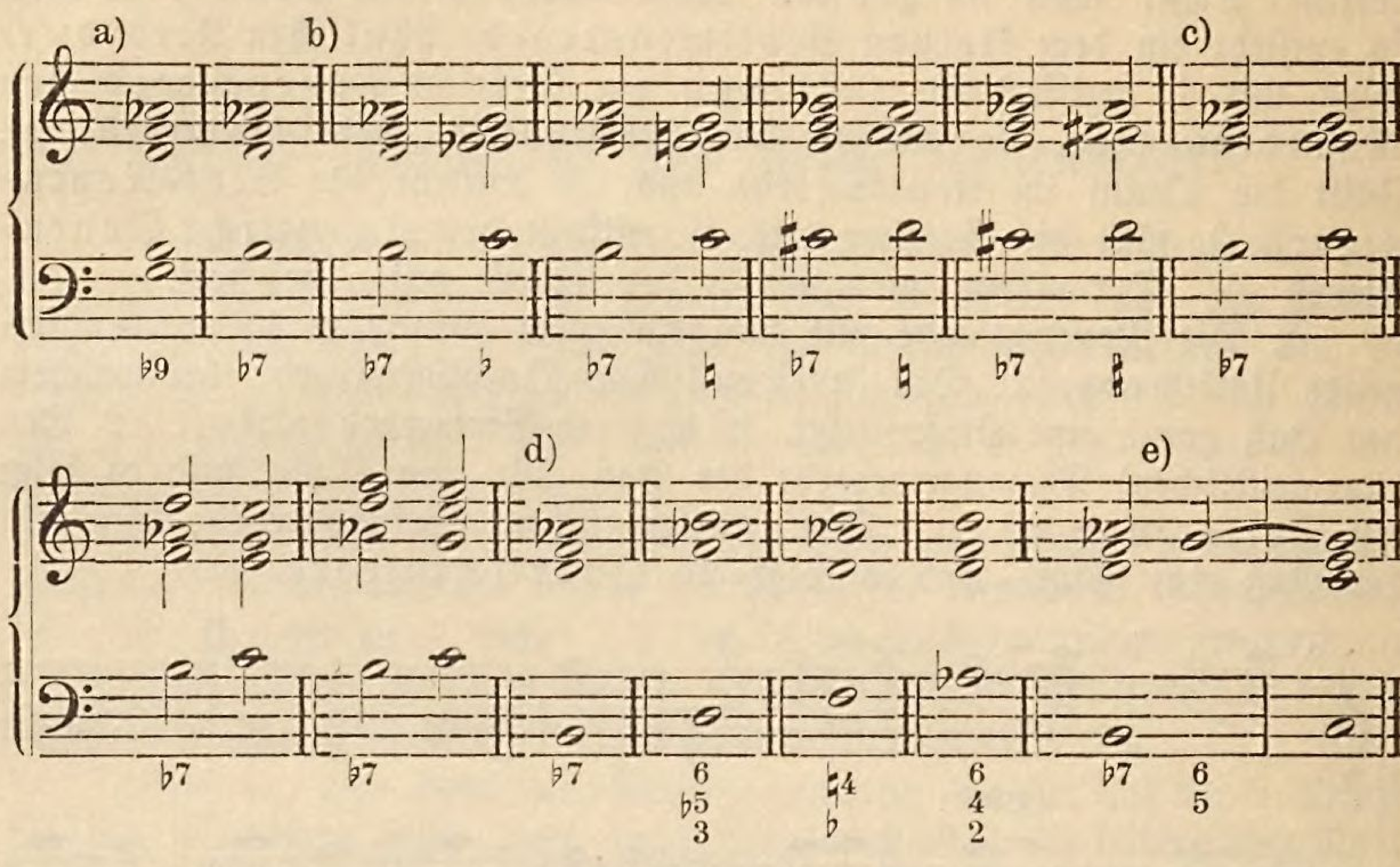


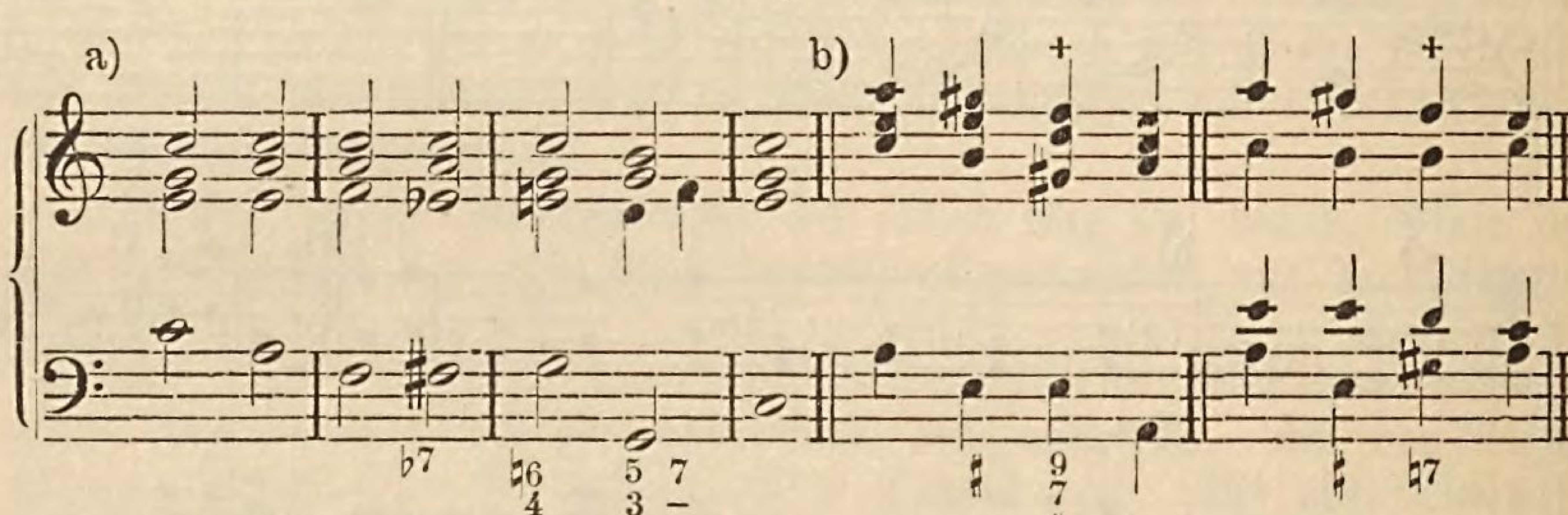
§ 22. Der verminderte Septimenaccord.

Läßt man beim kleinen Nonenaccorde den Grundton a) weg, so entsteht der **verminderte Septimenaccord. Er besteht aus dem Grundtone, der kleinen Terz, der verminderten Quint und der verminderten**

1) Beide Accorde unterscheidet man am besten von einander durch ihre Auflösung; steigt der Grundton einen halben Ton, so ist es der aus dem großen Nonenaccorde entstehende Septimenaccord. Jede andere Auflösung weist auf den auf der 7. Stufe in Dur stehenden selbständigen kleinen Septimenaccord hin.

Septime, z. B. h d f as, und da der Grundton eigentlich die Terz des kleinen Nonenaccordes ist, so löst er sich wie der letztere d. h. in die einen halben Ton über dem Grundtone liegende Dur- oder Molltonart auf, b). — Der verminderte Septimenaccord kann in drei Lagen c) und in drei Umkehrungen d) gebraucht werden. Löst sich seine Septime vor den übrigen Intervallen auf, so entsteht die erste Umkehrung des Dominant-Septimenaccordes, der Quintsextaccord, e).





Die Kadenz unter a) mag der Schüler (ebenso wie die sämtlichen verminderten Septimenaccorde mit ihren Auflösungen) transponieren und auswendig lernen. Durch den kleinen Nonenaccord haben wir auch ein Mittel gewonnen, die falschen Fortschreitungen bei der Harmonisierung der fallenden Molltonleiter zu vermeiden. Wir geben nämlich der 6. Stufe den kleinen Nonenaccord oder den verminderten Septimenaccord, b).

§ 23. Harmoniefremde Töne.[1])

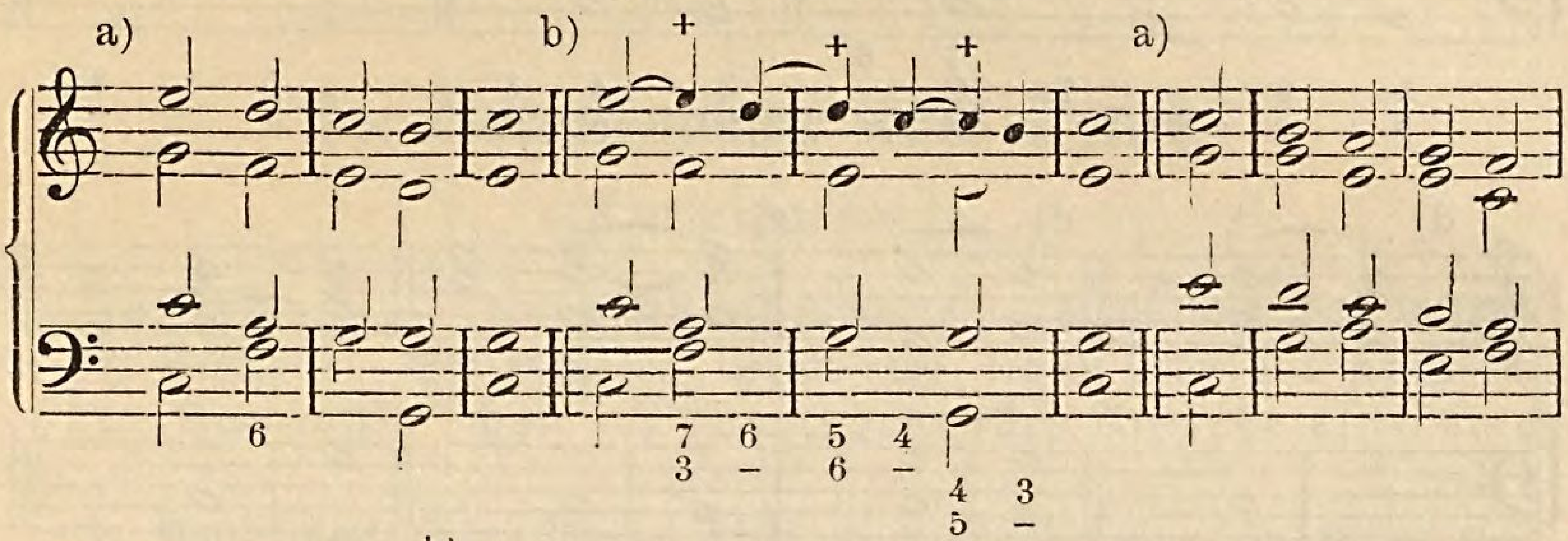
Der andauernd gleichzeitige Harmoniefortschritt in allen Stimmen hat eine gewisse Einförmigkeit zur Folge. Dieselbe kann durch die harmoniefremden Töne nicht blos gehoben werden, sondern wir gewinnen

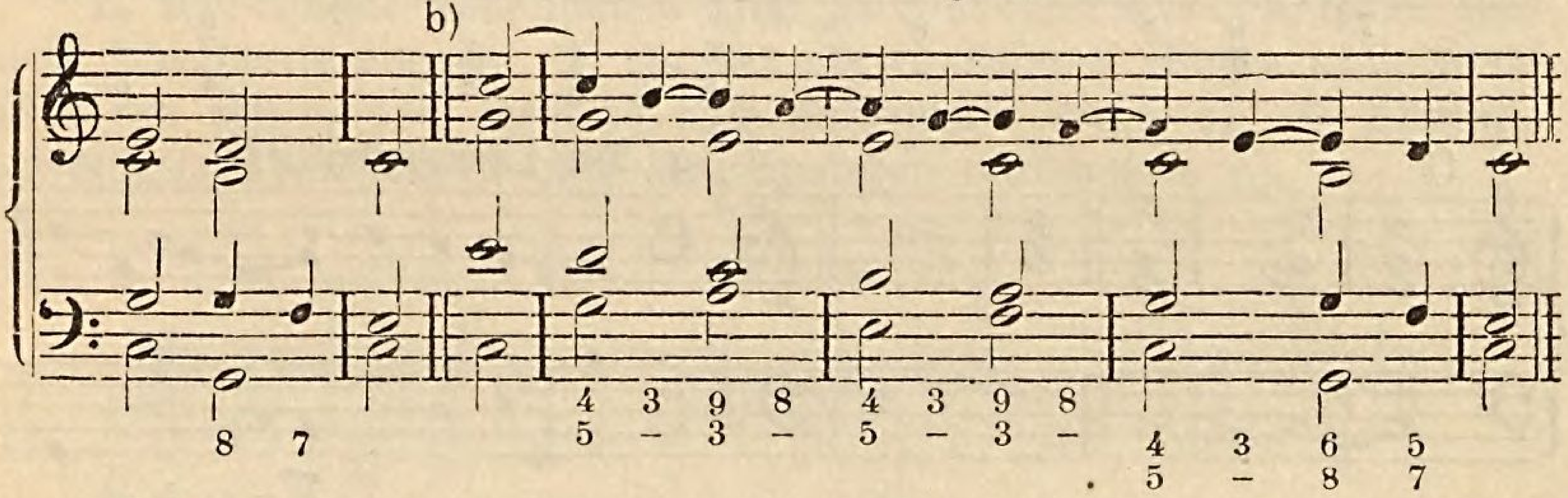
1) „Übungsheft zur kleinen Ausgabe."

durch dieselben auch eine innigere Verbindung der Accorde. Zu den harmoniefremden Tönen gehören: Der Vorhalt, die Vorausnahme, die Wechsel- und Durchgangsnoten, die Neben- und Hilfstöne der Orgelpunkt und die liegenden Stimmen.

Der Vorhalt (Retardation).

Ein Vorhalt entsteht, wenn ein Ton eines Accordes im nachfolgenden Accorde als harmoniefremder Ton, als Dissonanz, liegen bleibt. Vergleiche die Beispiele a) mit b).

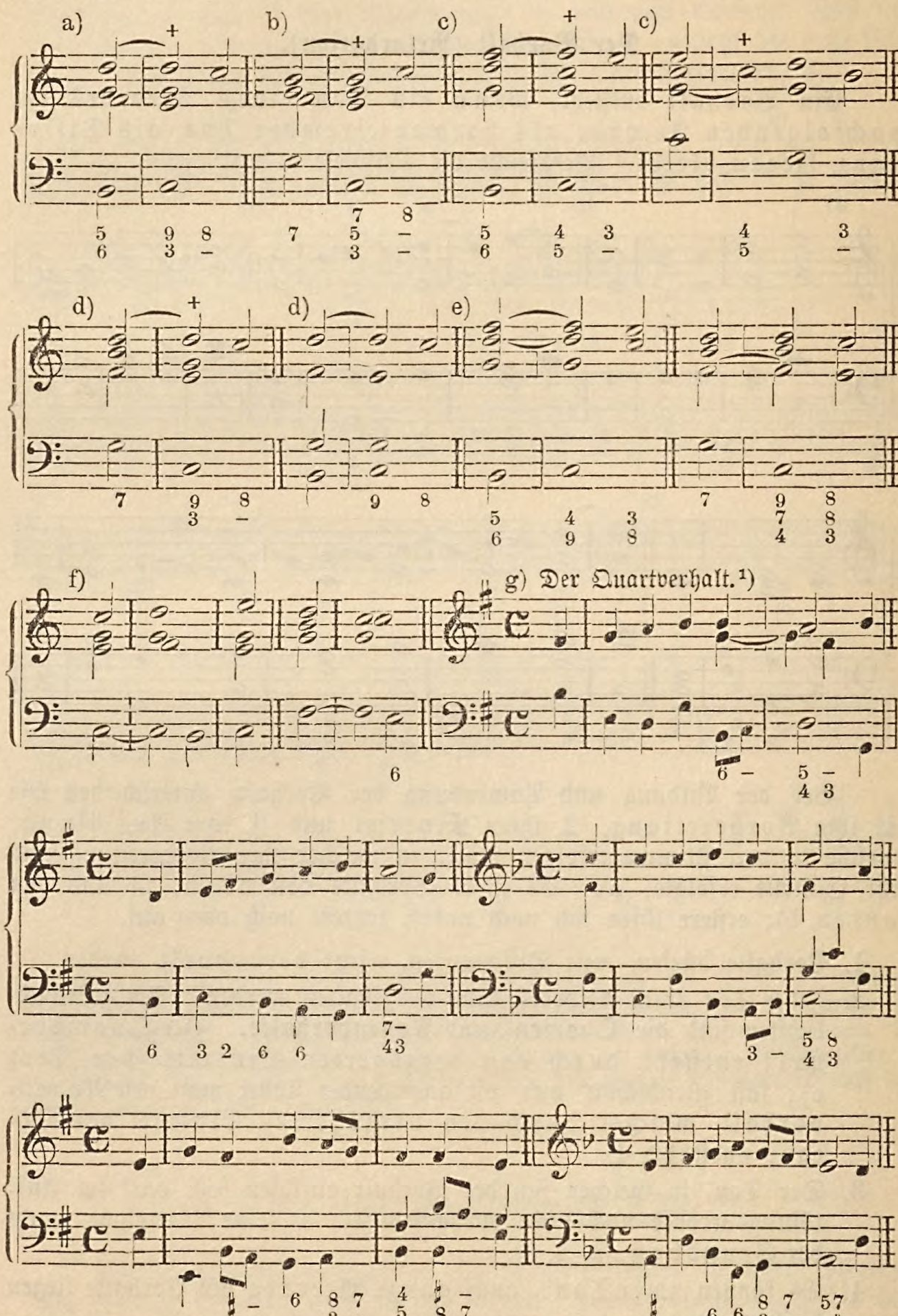




Bei der Bildung und Anwendung der Vorhalte unterscheiden wir 1. ihre Vorbereitung, 2. ihren Eintritt und 3. ihre Auflösung, welche in der Stimme erfolgen muß, in welcher ihre Vorbereitung und ihr Eintritt erfolgte, a). Es giebt Vorhalte von oben, a) und von unten, b); erstere lösen sich nach unten, letztere nach oben auf.

1. Vorhalte dürfen, weil Dissonanzen, nicht verdoppelt werden.
2. Jeder Ton eines Accordes kann vorgehalten werden. Am gebräuchlichsten sind die **Quarten- und Nonenvorhalte.** Der Quartvorhalt entsteht durch den verzögerten Eintritt der Terz c); fast gleichschön und oft angewendet findet man den Nonenvorhalt, welcher durch den verzögerten Eintritt der Oktave entsteht, d).
3. Der Ton, in welchen sich der Vorhalt auflösen soll, darf im Auflösungsaccorde noch nicht vorhanden sein c); eine Ausnahme macht der Grundbaß, a, b, d).
4. Es können zwei Töne, auch ganze Accorde als Vorhalte liegen bleiben, e).
5. Der Vorhalt kann auch im Basse liegen und hier wirkt derselbe am kräftigsten, f).

Der Vorhalt ist mit der Vorbereitungsnote durch einen Bogen zu verbinden und ist nicht mehr anzugeben, sondern ruhig auszuhalten. Durch die Vorhalte wird der Stimmen- und Accordenfluß inniger und lebendiger; sie sind bei der gebundenen Schreibweise unentbehrlich.



---

1) Übungsheft.



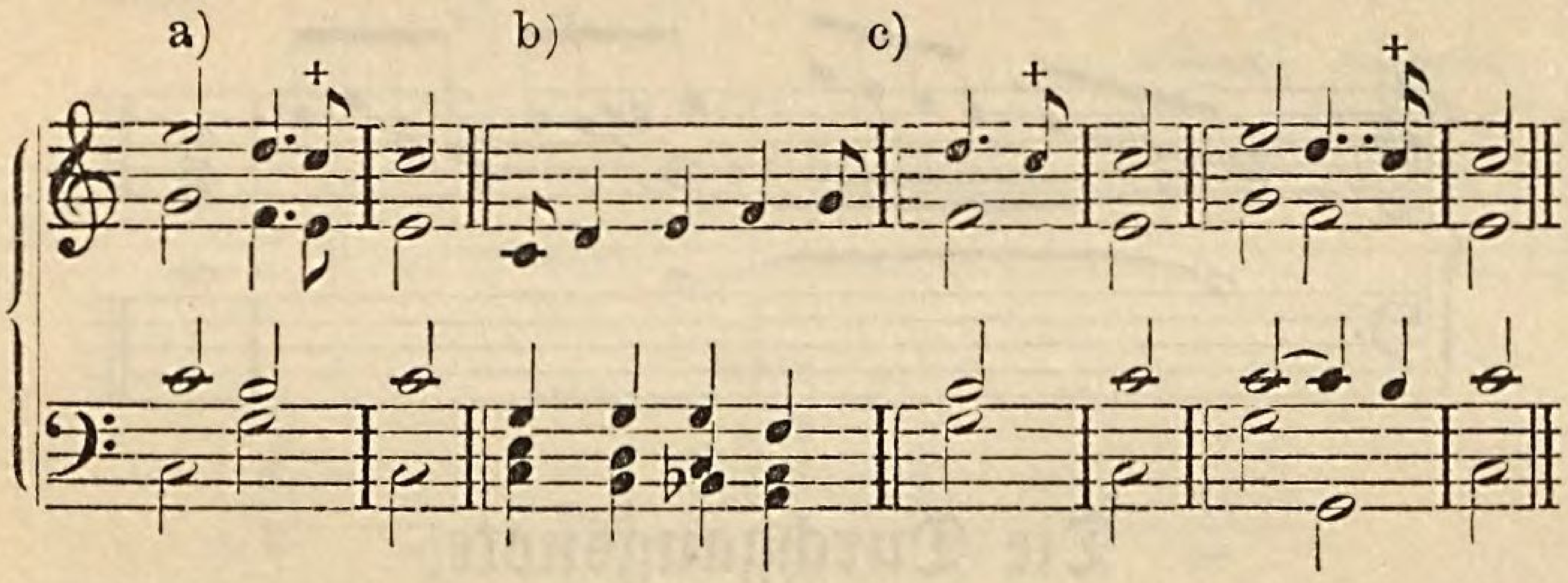
Die Beispiele unter g) sind zu transponieren.

Die Vorausnahme eines Tones.

(Anticipation.)

Anticipierte — vorausgenommene — Töne sind das Gegenteil der Vorhalte. Sie entstehen, wenn man einen Ton der nachfolgenden Harmonie schon im vorhergehenden Accorde eintreten läßt, a).

1. Anticipierte Töne können nicht vorbereitet werden, treten aber meist stufenweise ein, b). 2. In der oberen Stimme klingen anticipierte Töne am besten, doch giebt es auch anticipierte Bässe, c). 3. Vorausgenommene Töne können auch als Synkopen vorkommen, b).



Anmerkung. Die beiden großen Meister Händel und Bach benutzten die anticipierten Töne namentlich bei Schlüssen, c).

Der Wechselton.

Der Wechselton unterscheidet sich vom Vorhalte dadurch, daß er frei, d. h. ohne Vorbereitung als harmoniefremder Ton in den Accord eintritt, a und b). Er tritt sowohl stufen-, c), wie sprungweise, d) ein. Da der Wechselton durch die der harmonischen Note unten oder oben anliegende Sekunde gebildet wird, so steigt oder fällt derselbe bei seiner Auflösung, wie der Vorhalt, eine Sekunde. Der unterhalb der harmonischen Note liegende (springende) Wechselton ist meist immer die kleine Sekunde, e). Der dissonierende Wechselton erhält den Anschlag und die Betonung.

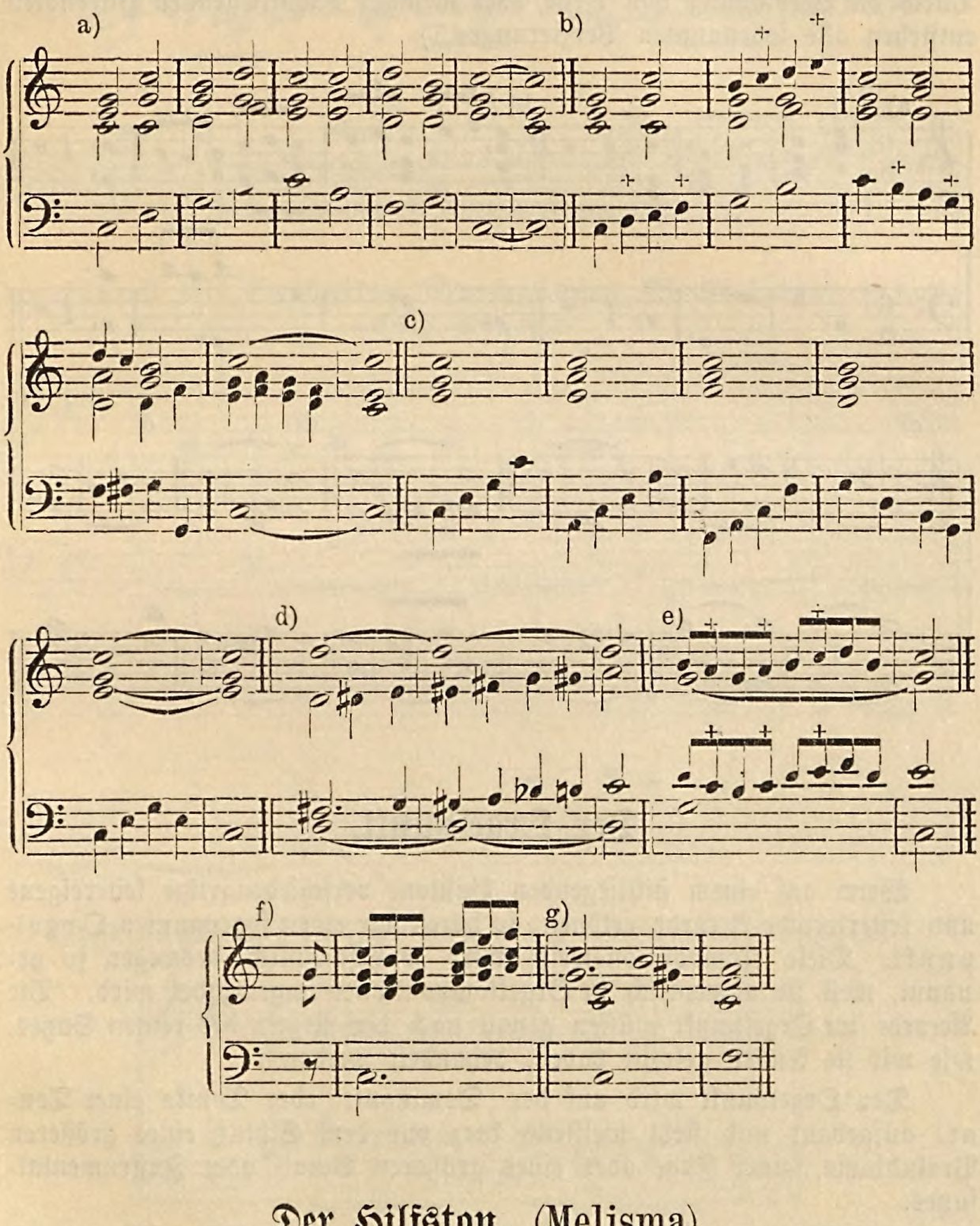


Die Durchgangsnote.

Ein Durchgang entsteht, wenn ein harmonischer Ton stufenweise durch einen oder mehrere unharmonische Töne zum nächsten harmonischen fortschreitet, a und b). Die Töne, welche die harmonischen Töne verbinden, heißen Durchgangstöne.

1. Es giebt regelmäßige und unregelmäßige Durchgänge. Regelmäßige Durchgänge sind solche auf leichten, unbetonten Zeitteilen, b); der harmonische Ton erhält die Betonung. Die unregelmäßigen Durchgänge sind die uns bereits bekannten stufenweis eintretenden Wechseltöne, so genannt, weil sie mit dem harmonischen Tone die Stelle gewechselt haben.
2. Man unterscheidet ferner: c) harmonische, b) diatonische und d) chromatische Durchgänge.
3. Sie können in mehreren Stimmen gleichzeitig auftreten, e); schreiten zwei oder drei Stimmen in Terzen und Sexten gleichzeitig fort, so entstehen Durchgangsaccorde f).

Im Beispiele g) entsteht durch den chromatischen Durchgangston gis scheinbar ein Septimenaccord mit großer Terz, übermäßiger Quint und großer Septime. Durchgänge bringen fließenden Gesang in die Stimmen; auch geben sie die Basis für die Figuration.



Der Hilfston. (Melisma).

Hilfsnoten gebraucht man oft, um die Unterbrechung der Bewegung der Stimmen zu vermeiden; sie dienen zur Verzierung der Stimmen und geben denselben, namentlich der Melodie, oft außerordentliche Effekte.

1. Hilfstöne kommen stufenweise oder springend vor. Stufenweis eintretende Hilfstöne nennt man auch Nebennoten; sie gehen von einer harmonischen Note in die nächste unharmonische und kehren dann zur ersten harmonischen Note zurück; a und b). Sie kommen auf-

und abwärts gehend, in ganzen und halben Tönen fortschreitend vor c). Beispiel d) zeigt eine springende Hilfsnote. Im Beispiel e) geht die springende Hilfsnote nicht in den nächstliegenden Accordton über. Durch die Verbindung von mehr oder weniger nächstliegenden Hilfsnoten entstehen alle sogenannten Verzierungen *).





Der Orgelpunkt.

Wenn auf einem stillliegenden Baßtone verschiedenartige leitereigene und leiterfremde Accorde ertönen, so hören wir einen sogenannten **Orgelpunkt**. Diese Kompositionsweise wird wahrscheinlich deswegen so genannt, weil sie namentlich in Orgelkompositionen angewendet wird. Die Accorde im Orgelpunkt müssen genau nach den Regeln des reinen Satzes, wie wir sie kennen gelernt haben, behandelt werden.

Der Orgelpunkt wird auf der Dominante oder Tonika einer Tonart aufgebaut und steht meistens kurz vor dem Schluß eines größeren Präludiums, einer Fuge oder eines größeren Vocal- oder Instrumentalsatzes.

Der Eintritt eines Orgelpunktes soll auf guter Zeit erfolgen, und mit einem Accorde beginnen und schließen, welcher zum Grundtone in harmonischer Beziehung steht.

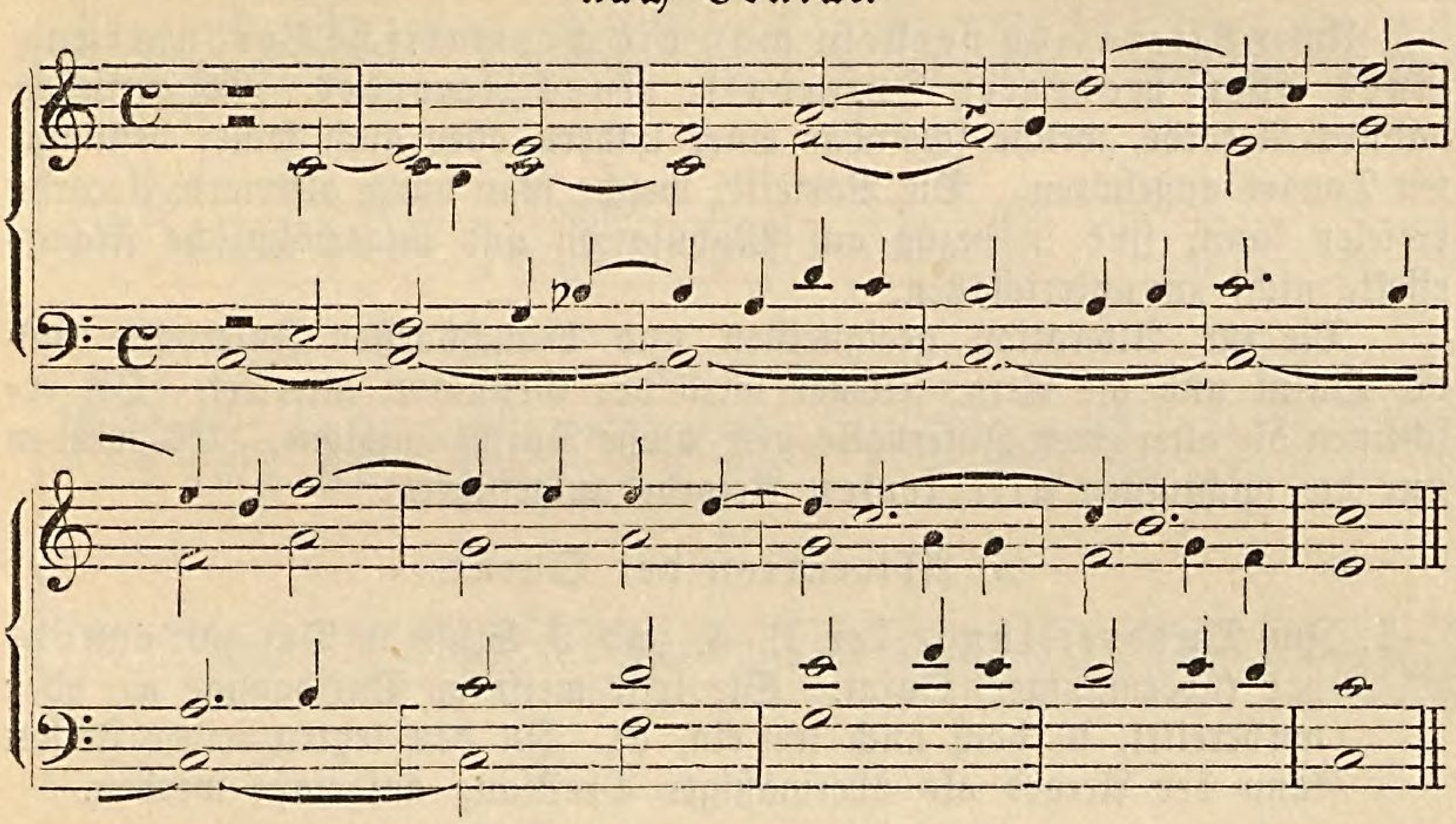
Soll man die Harmonieen eines Orgelpunktes einer Erklärung unterziehen, so lasse man den liegenden Ton unberücksichtigt. Es ist also immer der tiefste, nicht der liegende Ton der Accorde als derjenige anzusehen, auf welchem die Accorde errichtet sind.

*) Allgem. Musiklehre § 26.

Rembt.



Orgelpunkt mit Vorhalten, Durchgängen, Wechseltönen u. s. w. nach Bönicke.



Orgelpunkt mit Folgen von verm. Septimenaccorden.



Liegende Stimmen.

Vom Orgelpunkt sind die liegenden Stimmen zu unterscheiden. Es sind gehaltene Töne, welche statt im Basse, in einer der drei oberen Stimmen liegen. Diese Accordenfolgen klingen nur dann gut, wenn nur wenige mit dem liegenden Tone dissonierende Accorde dabei in Anwendung kommen. Die liegenden Töne selbst sollen also zumeist harmonische Bestandteile der auftretenden Accorde bilden.



A. B. Marx.



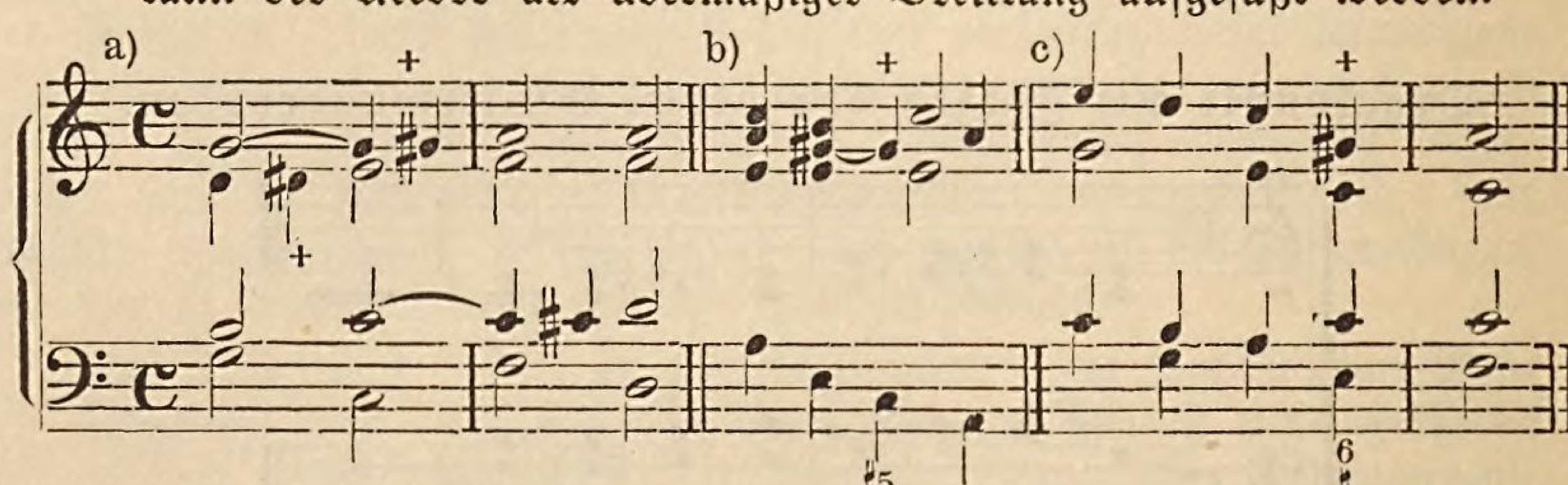
§ 24. Alteration der Accorde.

Unter Alteration versteht man die chromatische Veränderung eines oder mehrerer Intervalle eines Accordes. Es entstehen dadurch Accorde, welche scheinbar einer andern oder auch keiner bestimmten Tonart angehören. Die Vorteile, welche man durch alterierte Accorde erzielen kann, sind in bezug auf Modulation und ungewöhnliche Klangeffekte nicht zu unterschätzen.

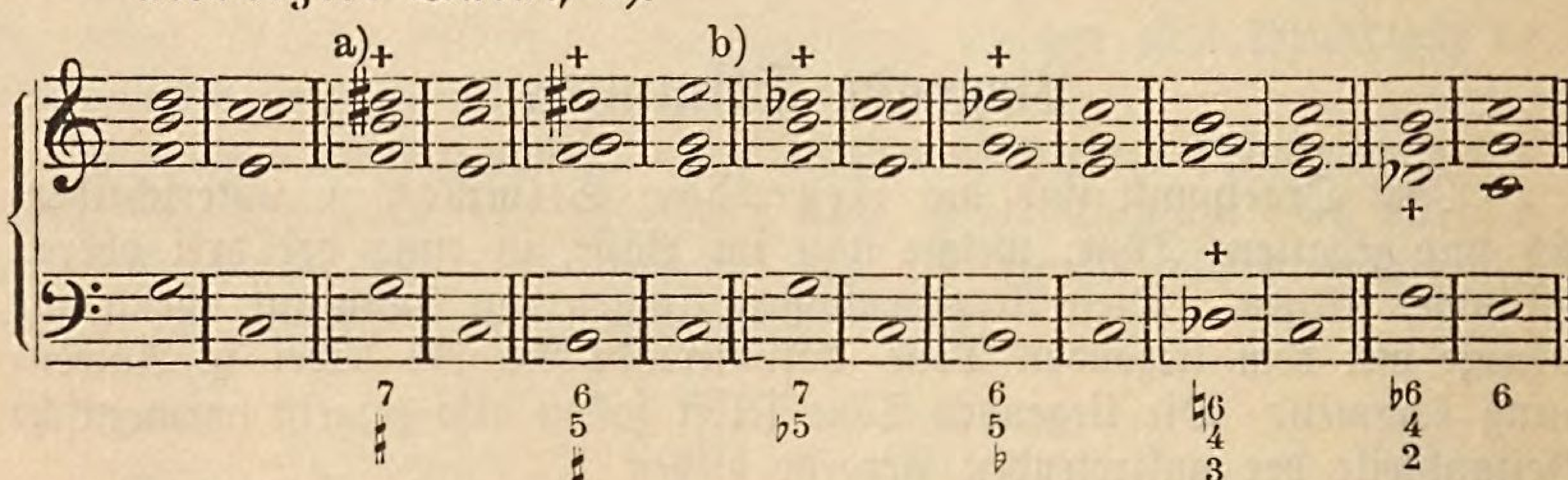
Die zur Alteration geeignetsten und brauchbarsten Intervalle sind die Quint und die Terz; seltener wird der Grundton alteriert. Oft erscheinen die alterierten Intervalle als bloße Durchgangstöne. Es werden nur die wichtigsten alterierten Accorde aufgeführt.

a) Alteration der Quint.

1. Im Durdreiklange der 1., 4. und 5. Stufe in Dur mit erhöhter (übermäßiger) Quint. Sie tritt meist im Durchgange a), oder vorbereitet, b) doch auch frei ein, c). In den letzten beiden Fällen kann der Accord als übermäßiger Dreiklang aufgefaßt werden.



2. Im Dominant-Septimenaccorde mit erhöhter, a) und erniedrigter Quint, b).

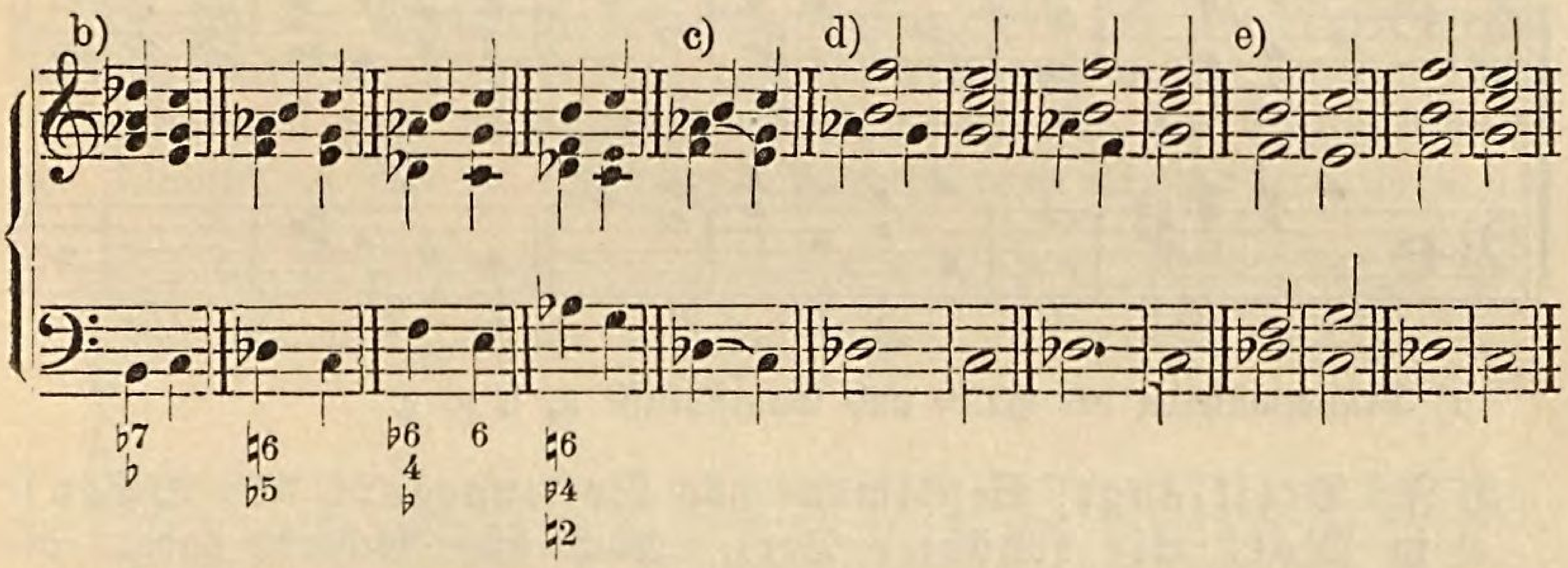


Anmerkung. Zufällig erhöhte Töne steigen und zufällig erniedrigte Töne fallen einen halben Ton.

3. Der Nonenaccord wird meist nur mit weggelassenem Grundton alteriert, a).

4. Umkehrungen des alterierten verminderten Septimenaccordes b). Von diesen Umkehrungen findet die des übermäßigen Quintsextaccordes die häufigste Anwendung. Die bei seiner Auflösung entstehenden Quintengänge sind, wenn die übermäßige Sext in der Oberstimme liegt, erlaubt, c). Liegt in der Oberstimme ein anderes Intervall, so muß die Quint des Accordes entweder vor dem Grundtone weiterschreiten, d), oder ganz wegbleiben, e).

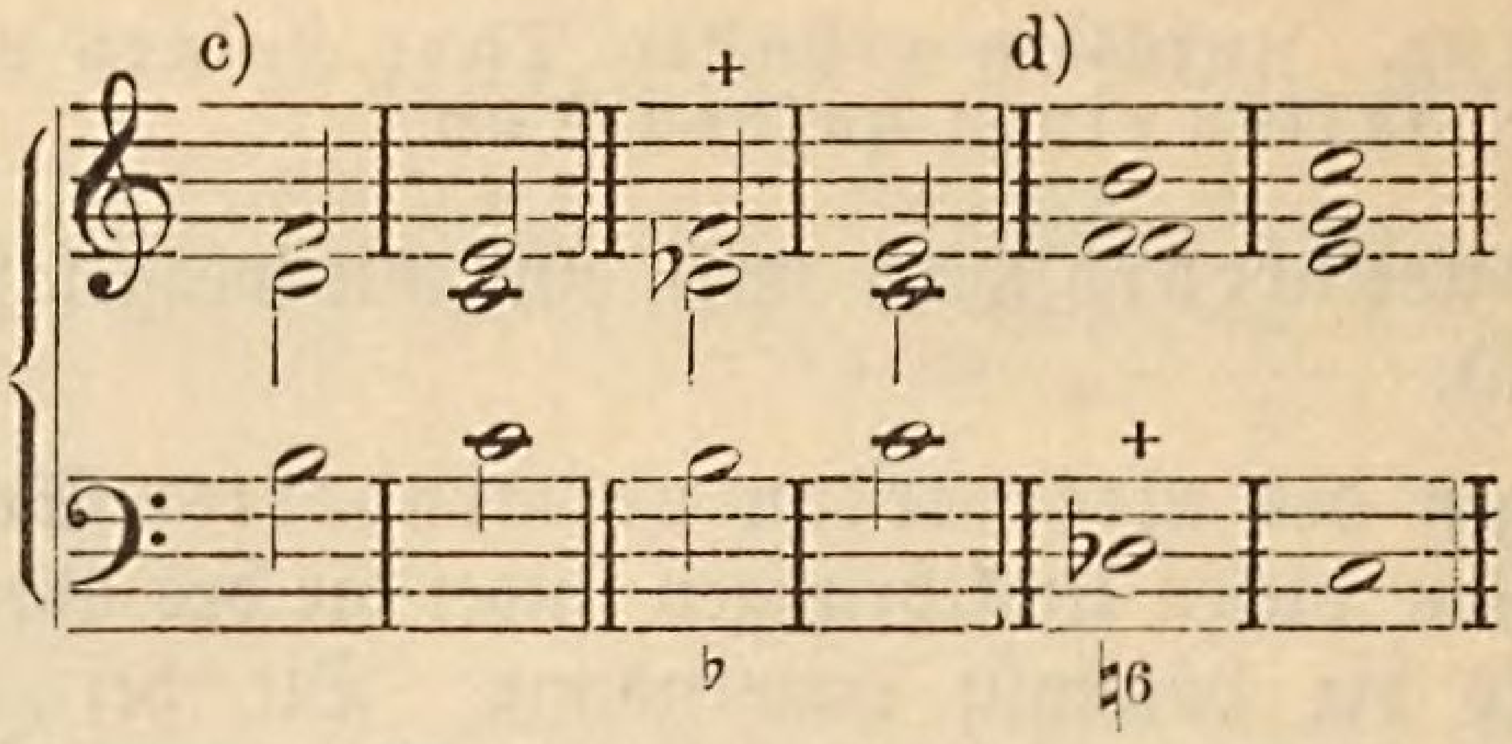




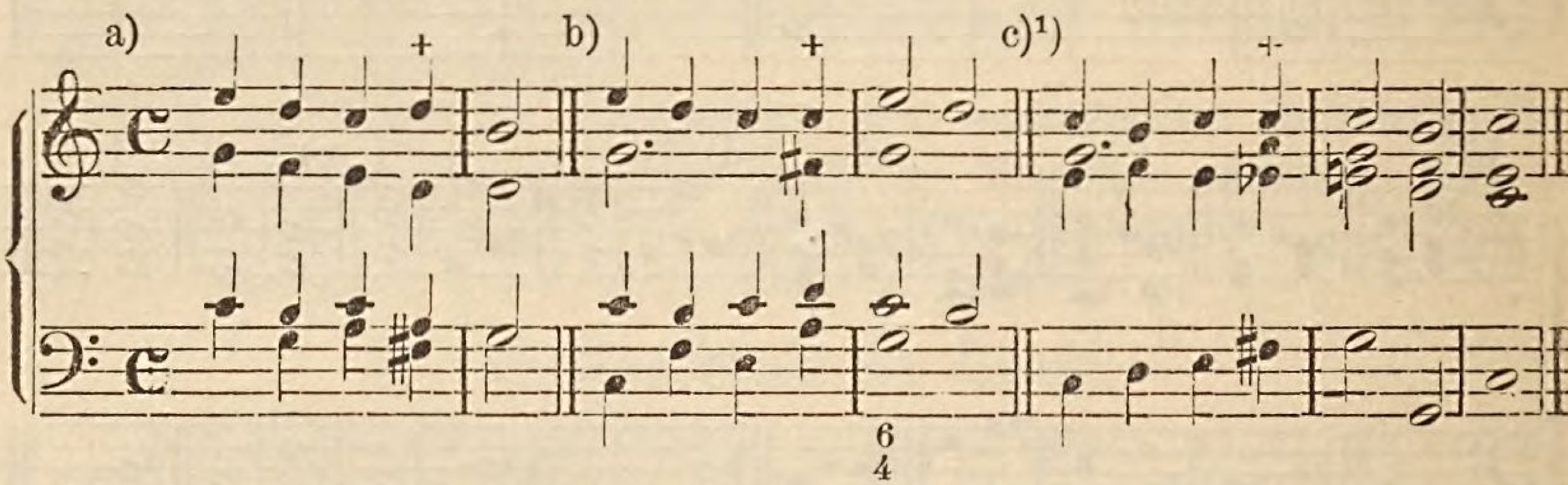
b) Alteration der Terz.

1. Im Durdreiklange durch Erniedrigung a), im Molldreiklange durch Erhöhung b), und im verminderten Dreiklange durch Erniedrigung der Terz c). Letzteres Intervall wird dadurch zur verminderten Terz, welche nur in alterierten Accorden vorkommt, c). Die erste Umkehrung giebt den in der modernen Musik vielgebrauchten übermäßigen Sextaccord, bei welchem die Terz verdoppelt wird, d).





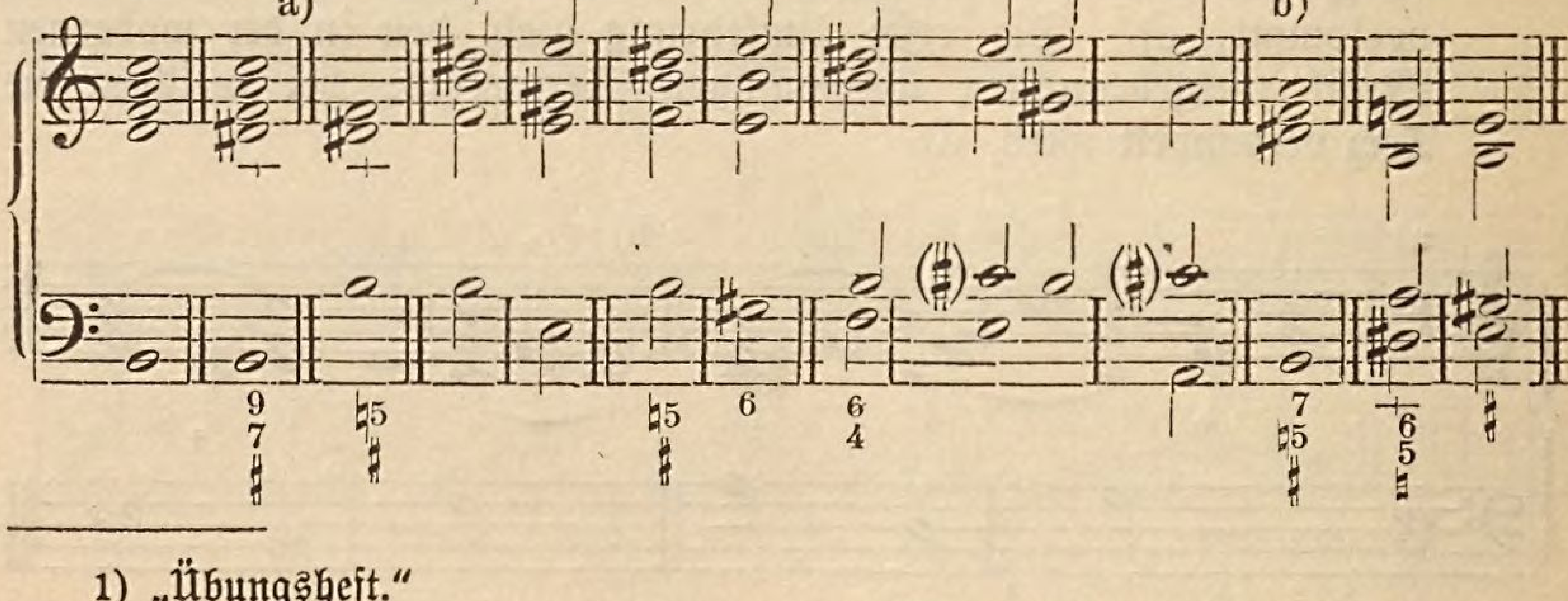
2. Im Dreiklange, Septimen- und Nonenaccorde der 2. Stufe in Dur durch Erhöhung der kleinen Terz, woraus der Wechseldominant-Accord entsteht; er wird so genannt, weil er dann aus denselben Tönen besteht, wie der Dominant-Accord der Tonart der Dominante, ohne doch in dieselben eigentlich hineinzuführen. Die Wechseldominante kündigt die Dominante an und geht ihr unmittelbar voran, a), oder es schiebt sich zwischen beide Dominanten der tonische Quartsextaccord ein, b). Darum eignen sich die Wechseldominantaccorde vortrefflich zur Vermittlung von Halb- und Ganzschlüssen, a), b), c).



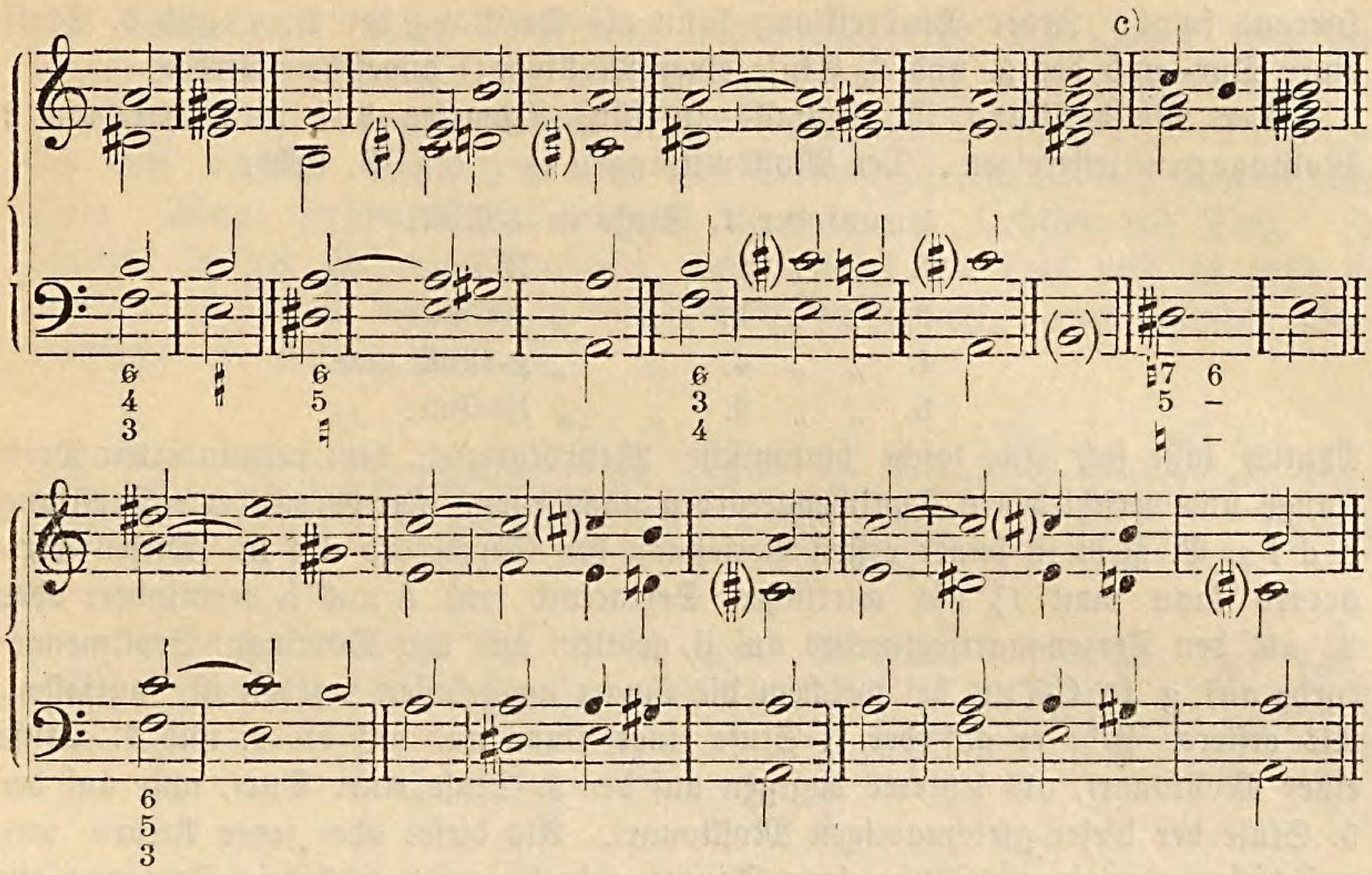
1) Transponieren der Halb- und Ganzschlüsse a, b u. c.

3. Im Dreiklange, Septimen- und Nonenaccord der 2. Stufe in Moll mit erhöhter Terz. Auch diese Accorde haben die Eigenschaften der Wechseldominantaccorde.

Sie lösen sich entweder nach der 5. oder 1. Stufe der Tonart (Dur und Moll) auf. Beim Gebrauche des Nonenaccordes wird auch hier der Grundton weggelassen. Die Wechseldominantaccorde in Moll haben auch eigene Namen; so ergiebt der Dreiklang a) den hartverminderten Dreiklang, der Septimenaccord den hartverminderten Septimenaccord b), und der Nonenaccord mit ausgelassenem Grundtone den doppeltverminderten Septimenaccord, c).



1) „Übungsheft."



c) Alteration des Grundtones.

Durch die Erhöhung des Grundtones wird der Durdreiklang zum verminderten; der Molldreiklang zum doppeltverminderten; der Dominantseptimenaccord zum verminderten Septimenaccorde; der Septimenaccord der 2. Stufe in Dur zu einem doppeltverminderten Septimenaccorde u. s. w.



Anmerkung. Die Schüler nehmen jetzt ein Präludienbuch zur Hand und unterziehen einige Präludien unter Anleitung des Lehrers ihrer aufmerksamen Betrachtung. Da als Hauptzweck hierbei das Aufsuchen und Betrachten der Vorhalte, deren Vorausnahmen, der Durchgänge, u. s. w. anzusehen ist, so muß der Lehrer darnach die Auswahl der zu besprechenden Präludien treffen.

§ 25. Die diatonische Mehrdeutigkeit der Accorde.

Ein und derselbe Accord kann in mehreren Tonarten leitereigen sein, und hierin besteht seine diatonische Mehrdeutigkeit. Der Dreiklang c e g c z. B. ist in fünf Tonarten leitereigen und kann somit bald der einen, bald der anderen von diesen Tonarten als angehörig betrachtet, resp. gedeutet werden. Er steht:

1. auf der 1. Stufe in C-Dur,
2. „ „ 5. „ „ F-Dur,
3. „ „ 5. „ „ f-Moll
4. „ „ 4. „ „ G-Dur und
5. „ „ 6. „ „ e-Moll.

Hieraus folgt: Jeder Durdreiklang kann als Dreiklang der 1., 4. und 5. Stufe einer Dur- und der 5. und 6. Stufe einer Molltonart angesehen werden.

Der Molldreiklang ist ebenfalls in fünf Tonarten d. i. in 3 Dur- und 2 Molltonarten leitereigen. Der Molldreiklang c es g c z. B. steht:

1 auf der 1. Stufe in c-Moll,
2. „ „ 2. „ „ B-Dur.
3. „ „ 3. „ „ As-Dur,
4. „ „ 4. „ „ g-Moll und
5. „ „ 6. „ „ Es-Dur.

Ähnlich läßt sich eine solche diatonische Mehrdeutigkeit dem verminderten Dreiklange und verschiedenen Septimenaccorden nachweisen. Der verminderte Dreiklang h d f z. B. giebt in seiner ersten Versetzung den Sextaccord d f h. Diesen Sextaccord kann man 1) als wirklichen Sextaccord auf d aus h vermindert oder 2. als den Terzenquartsextaccord auf d, gebildet aus dem Dominant-Septimenaccorde auf g in C-Dur, bei welchem die Quart ausgelassen worden ist, auffassen. Als ersterer steht er auf der 7. Stufe einer Dur-, und auf der 2. und 7. Stufe einer Molltonart, als letzterer dagegen auf der 5. Stufe einer Dur-, und auf der 5. Stufe der dieser gleichnamigen Molltonart. Als dieser oder jener Accord und auf dieser oder jener Stufe einer Tonart gedacht, wird auch sein Fortgang ein verschiedener sein können.

Ein und derselbe Dominant-Septimenaccord steht sowohl in Dur, als auch in der gleichnamigen Molltonart auf der 5. Stufe; er ist somit in zwei Tonarten diatonisch mehrdeutig und kann demgemäß gebraucht werden.

Der kleine Septimenaccord, z. B. h d f a, steht als solcher auf der 7. Stufe einer Dur-, und auf der 2. Stufe einer Molltonart; er kann aber auch als aus dem großen Nonenaccorde auf g in C-Dur, bei dem man den Grundton weggelassen hat, entstanden gedacht werden. Nach der ersten Auffassung folgt er dem Gesetze der Auflösung der Septimenaccorde, nach der zweiten Auffassung geht er in den Durdreiklang, welcher eine kleine Sekunde über dem Basse liegt. — Alle diese und andere diatonisch-mehrdeutige Accorde finden in ihren Fortschritten zu dem nächsten Accorde ihre auf die enharmonische Mehrdeutigkeit bezügliche Deutung.

§ 26. Enharmonische Mehrdeutigkeit der Accorde.

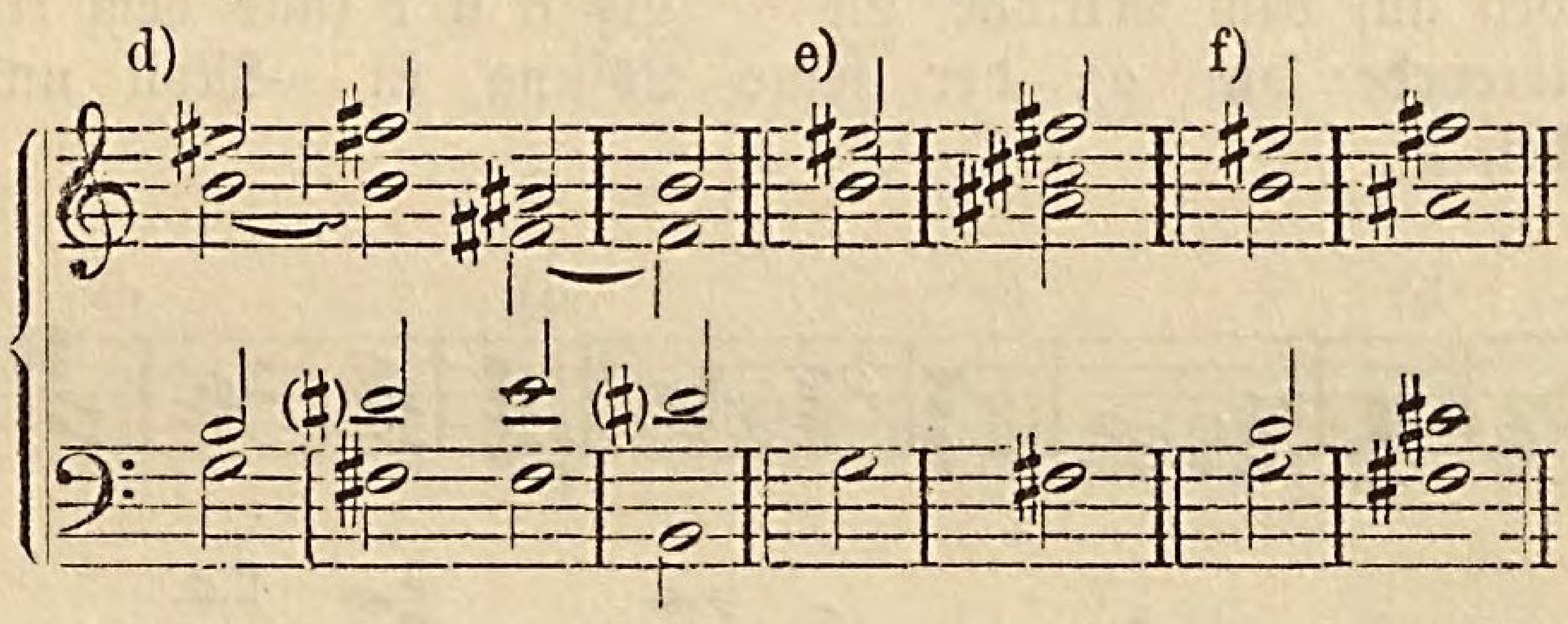
Sie besteht darin, daß man gewissen Accorden durch die enharmonische Verwechselung eines oder mehrerer ihrer Intervalle eine andere Abstammung und Bildung zuschreibt, wonach dieselben jedesmal auch einen anderen Fortschritt ihrer Intervalle, kurz, eine andere Lösung erhalten. Dem Klange nach bleibt ein solcher Accord immer derselbe. Zu den wichtigsten enharmonisch mehrdeutigen Accorden gehören 1) der Dominant- und 2) der verminderte Septimenaccord.

1) Der Dominant-Septimenaccord.

Man kann seine **kleine Septime** als **übermäßige Sext** deuten. Es entsteht alsdann ein Quintsextaccord mit übermäßiger Sext, welcher eine doppelte Auflösung hat, je nachdem er als auf den Leitton oder auf der erhöhten 4. Stufe in Moll stehend, d. i. als Wechseldominante gedacht wird, a und b).

Lassen wir beim Dominant-Septimenaccorde die Quint weg und fassen wir die Septime als übermäßige Sext auf, so entsteht der übermäßige Sextaccord. Seine beiden Auflösungen bei c) und d) erklären sich auf dieselbe Weise wie die des Quintsextaccordes mit übermäßiger Sext. Man verdoppelt in diesem Accorde am liebsten die Terz. Ist dieselbe in der Prime verdoppelt, dann steigt die eine und es fällt die andere, e); ist sie dagegen in der Oktave verdoppelt, dann fällt die obere, während die untere steigt, f).





2) Der verminderte Septimenaccord.

Er ist der wichtigste der enharmonisch mehrdeutigen Accorde und entsteht, wie bekannt, aus dem kleinen Nonenaccorde durch Weglassung des Grundtones, a). Er ist aus lauter kleinen Terzen zusammengesetzt und diese Intervalle lassen alle eine enharmonische Verwechslung zu. Die kleine Terz kann als übermäßige Sekunde, die verminderte Quint als übermäßige Quart und die verminderte Septime als übermäßige Sext geschrieben werden, ohne daß der Accord dem Klange nach ein anderer würde. Diese Umschreibung gestattet es, daß wir jeden Ton eines verminderten Septimenaccordes als Grundton eines neuen verminderten Septimenaccordes betrachten können. Aus einem verminderten Septimenaccorde erhalten wir dann drei andere, dem Klange nach gleiche Accorde, welche aber in folge der enharmonischen Verwechslung anders geschrieben, gedeutet und aufgelöst werden müssen.

Es ist nicht so schwierig, die Enharmonisierungen zu finden, wenn man sich vergegenwärtigt, daß der verminderte Septimenaccord seinen Sitz auf dem Leittone einer Tonart hat. Kann nun jeder Ton Leitton sein, so weiß man auch, welcher Tonart derselbe angehört, wie der dieser Tonart angehörige verminderte Septimenaccord geschrieben und aufgelöst werden müsse. Die Auflösungen können nur nach Dur und Moll erfolgen. Als Beispiel wählen wir den verminderten Septimenaccord h d f as.

1. Der verminderte Septimenaccord auf dem Leittone h (gebildet aus dem kleinen Nonenaccord auf g) löst sich nach c-Moll oder C-Dur auf, b).

2. Nehmen wir den Baßton d seiner ersten Umkehrung (d f as h) als Grundton eines neuen verminderten Septimenaccordes an und deuten wir h als ces, so erhalten wir den verminderten Septimenaccord auf dem Leittone d — d f as ces (aus dem kleinen Nonenaccord auf b), welcher sich nach es-Moll oder Es-Dur auflöst, c).

3. Deuten wir den Baßton seiner zweiten Umkehrung (f as h d), also f als eis und as als gis, so erhalten wir einen dritten verminderten Septimenaccord auf dem Leittone eis — eis gis h d (aus dem kleinen Nonenaccord auf cis), welcher sich nach fis-Moll oder Fis-Dur auflöst, d).

4. Nehmen wir den Baßton der dritten Umkehrung (as h d f), also as als gis, so erhalten wir einen vierten verminderten Septimenaccord auf dem Leittone gis — gis h d f (aus dem kleinen Nonenaccorde auf e), der seine Lösung in a-Moll und A-Dur findet, e).



Aus dem bisher Gesagten ergiebt sich: **Jeder verminderte Septimenaccord löst sich in diejenigen vier Dur- und Molltonarten auf, deren Grundtöne einen halben Ton über den einzelnen Tönen desselben ruhen.** Also der verminderte Septimenaccord auf h d. i. h d f as muß sich auflösen lassen nach (h) C, (d) Es (eis) Fis und nach (gis) A-Dur oder Moll.

Hieraus folgern wir weiter: Da es in der Musik überhaupt nur 12 Tonarten giebt, ein verminderter Septimenaccord aber in 4 verschiedene Tonarten sich auflösen läßt, so müssen drei dem Klange nach verschiedene verminderte Septimenaccorde genügen, um in alle Tonarten zu modulieren.

Da ferner der verminderte Septimenaccord aus 4 Tönen besteht; es aber nur 12 dem Klange nach verschiedene Töne in einer Oktave giebt, so folgt hieraus wieder, daß es nur drei dem Klange nach verschiedene verminderte Septimenaccorde geben kann. Diese drei dem Klange nach verschiedenen verminderten Septimenaccorde stehen auf den Tönen, welche den Zwischenraum einer kleinen Terz ausfüllen, z. B. h c cis; denn auf dem Tone d wäre nur ein dem Klange nach gleicher verminderter Septimenaccord wie auf h zu errichten: h d f as = d f as ces.

Es genügen also **drei** dem Klange nach verschiedene verminderte Septimenaccorde, um in alle Tonarten zu modulieren. Zur Führung des Beweises bedienen wir uns in folgender Tabelle der drei in halben Tönen auf einander folgenden verminderten Septimenaccorde h d f as = c es ges bb und cis e g b.



In dieser Tabelle ist aufgefaßt der verminderte Septimenaccord:

1) h d f as als d f as ces, als eis gis h d, als gis h d f;
2) c es ges bb als dis fis a c, als fis a c es, als a c es ges und
3) cis e g b als e g b des, als g b des fes, als ais cis e g.

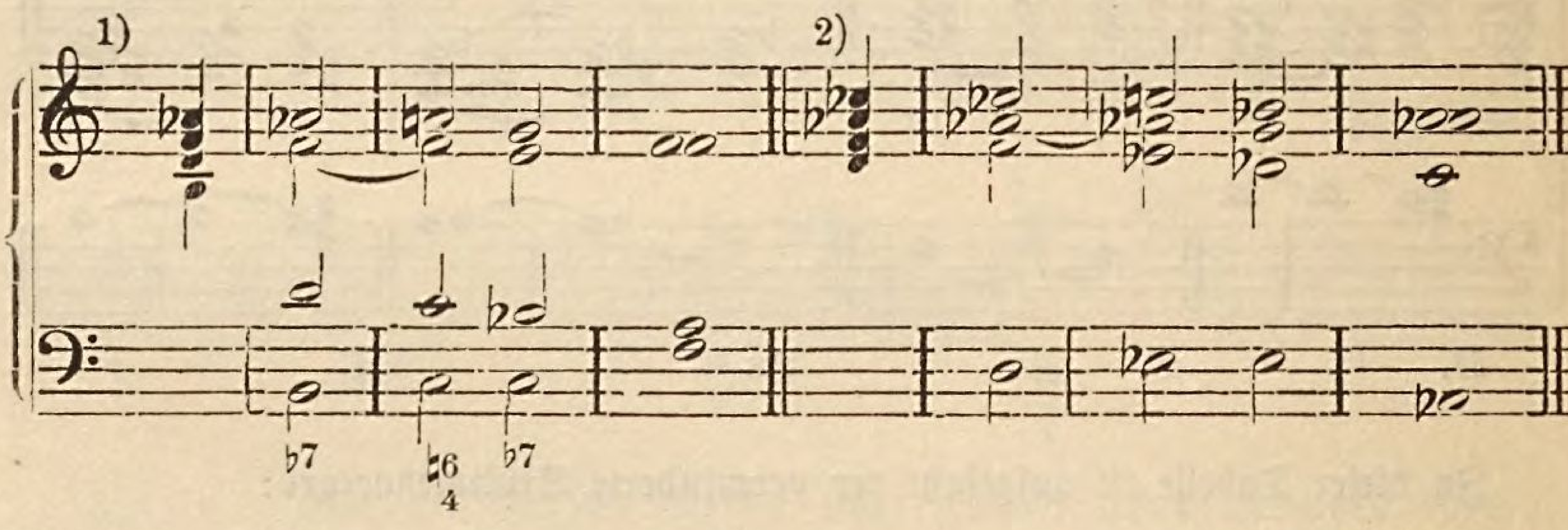
Hier findet man zugleich alle möglichen zwölf verminderten Septimenaccorde mit dem Nachweise, daß es nur **drei** dem Klange nach verschiedene sind. Der Schüler suche dieses (fußend auf die enharmonische Verwechslung der Intervalle) nachzuweisen.

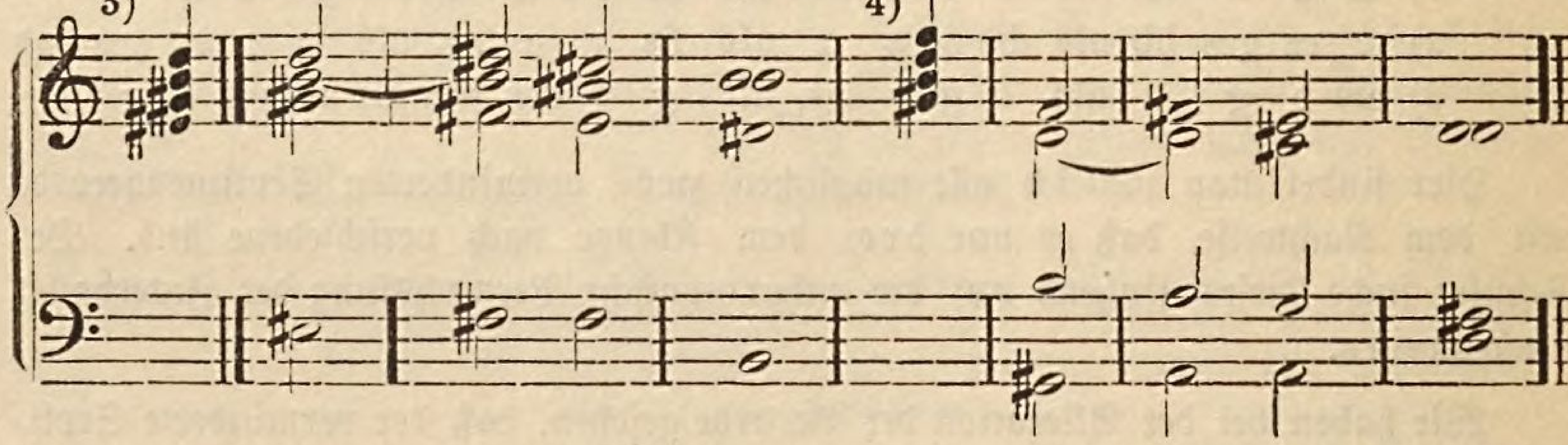
Wir haben bei der Alteration der Accorde gesehen, daß der verminderte Septimenaccord noch eine andere Auflösung hat. Wird er nämlich als vom kleinen Nonenaccord der 2. Stufe mit erhöhter Terz und weggelassenem Grundtone abstammend angesehen, so hat er seinen Sitz auf der erhöhten 4. Stufe mit der Auflösung in die 1. Stufe, welche auf folgende Art stattfindet. Der Baß steigt einen halben Ton, die Terz fällt einen ganzen Ton, die Quint bleibt liegen und zeigt die Tonart an, die Septime bleibt in Moll ebenfalls liegen, in Dur dagegen wird sie um einen halben Ton chromatisch erhöht und deshalb wird hier häufig, der natürlichen Stimmführung entsprechend, die verminderte Septime als große Sext geschrieben.



Um schnell zu wissen, welcher Tonart der verminderte Septimenaccord als Wechseldominante angehört, so braucht man nur die Quint desselben zu suchen, denn diese zeigt die Tonart (Dur oder Moll) ganz genau an und bleibt bei der Auflösung als Grundton liegen. — Im vorstehenden verminderten Septimenaccord h d f as ist h die erhöhte 4. Stufe von f; die Quint f zeigt die Tonart f und zugleich die Auflösung in den Dreiklang derselben (die 2. Umkehrung, den Quartsextaccord) an.

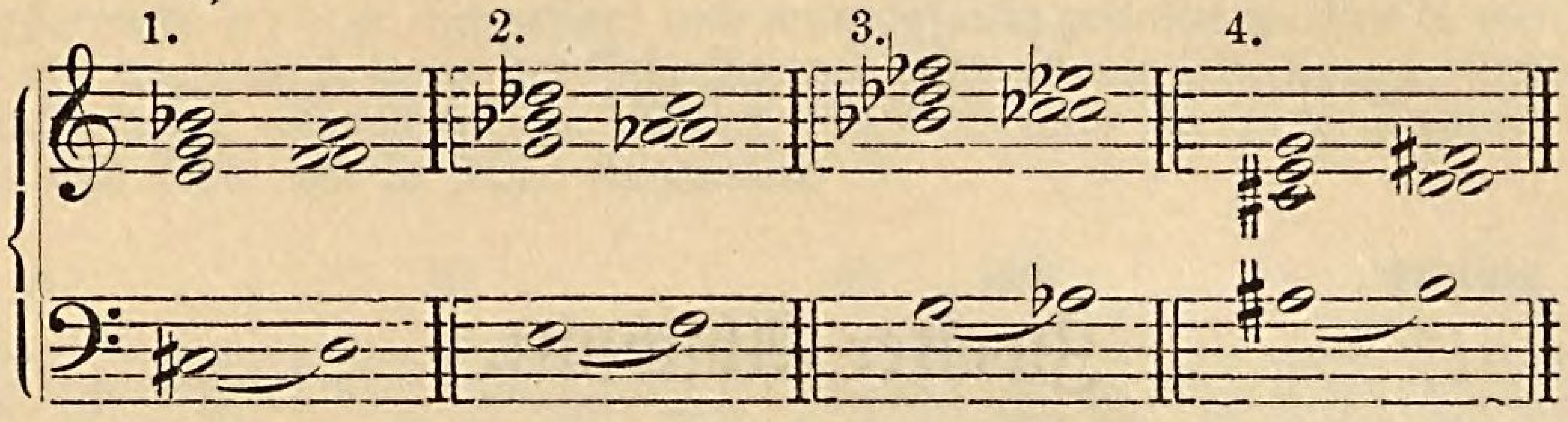
Nehmen wir die enharmonische Verwechslung des verminderten Septimenaccordes h d f as als Wechseldominantaccord d. h. auf der erhöhten 4. Stufe stehend an, so werden uns dessen Auflösungen wieder in folgende vier Tonarten führen.





Vergeichen wir beide Auflösungen, so sehen wir, daß der verminderte Septimenaccord, enharmonisch gedacht, in 8 Tonarten sich auflösen kann; es kann nämlich jeder Ton entweder als Leitton oder als Tonika (Grundton) der neuen Tonart angesehen werden. Der größeren Übersicht wegen sind die 8 Auflösungen des verminderten Septimenaccordes cis e g b zusammengestellt. — Jeder Ton wird a) als Leitton und b) als Grundton einer Tonart betrachtet; die Auflösungen können nach Dur und Moll erfolgen.

a)



b)



Anmerkung. Der Schüler hat die verminderten Septimenaccorde auf allen 12 Tönen der chromatischen Tonleiter mit ihren Auflösungen nach der Vorlage niederzuscheiben und mit Schlüssen zu versehen.

Zweiter Abschnitt.

Die Lehre von der Modulation.

---

§ 27. Allgemeines über Modulation.

Es giebt eine leitereigene und eine leiterfremde oder ausweichende Modulation. Eine Folge von nur leitereigenen Accorden giebt die leitereigene Modulation, wie z. B. in den Schlußformen und leitereigenen Sequenzen. Folgen aber auf leitereigene nicht leitereigene Harmonieen, in denen wir verweilen und einen Abschluß machen, so haben wir die alte Tonart verlassen und wir machen einen Übergang.

1. Um einen Übergang, eine Modulation, auszuführen, muß man wenigstens **drei** Accorde gebrauchen. Den ersten Accord, welcher die alte Tonart bezeichnet, den Ausgangsaccord, den Accord, durch welchen wir modulieren, den Modulationsaccord, und denjenigen, in welchen wir hineingehen, den Schlußaccord. Diese drei Accorde genügen zur Ausführung einer Modulation, wenn die zu verbindenden Tonarten in einem nicht zu fernen Verwandtschaftsverhältnisse zu einander stehen. In einem solchen Falle hat in der Regel der Ausgangsaccord mit dem Modulationsaccord einen oder mehrere gemeinschaftliche Töne; diese bleiben alsdann soviel als möglich in derselben Stimme liegen, a).

Haben der Ausgangs- und Modulationsaccord nicht wenigstens einen gemeinsamen Ton, so schiebt man einen Accord ein, welcher diese gemeinsamen Töne vermittelt, er heißt deshalb Vermittlungsaccord. Will man z. B. von C-Dur nach Es-Dur modulieren, so schiebt man zwischen den Ausgangsaccord (C-Dur) und den Modulationsaccord (den Dominant-Septimenaccord b d f as), den F-Molldreiklang (f as c) ein. Dieser hat mit dem Ausgangsaccorde den Ton c und mit dem Modulationsaccorde die Töne f und as gemeinsam; er ist zwischen beiden ein vortreffliches Bindemittel, b). Nur die Tonarten der kleinen und großen Terz und der übermäßigen Quart bedürfen der Vermittlungsaccorde, und als solche eignen sich für diese speciellen Fälle der Dreiklang der Ober- oder Unterdominante besonders gut. Zur Vermittlung von Kreuztonarten gebraucht man Accorde aus Kreuztonarten; zur Vermittlung von Betonarten Accorde aus diesen Tonarten — und nicht umgekehrt, c).

2. Zu den gebräuchlichsten Modulationsmitteln gehören:
   a) der Dreiklang,
   b) Der Dominant-Septimenaccord,
   c) der große und kleine Nonenaccord und
   d) der verminderte Septimenaccord.

3. An diese Modulationen, welche durch Vorhalte, Durchgangsnoten, Durchgangsaccorde u. s. w. interessant und mannigfaltig gestaltet werden können, hängen wir oft, namentlich wenn der Schlußaccord nicht in die Oktavlage zu stehen kommt, Schlußformeln (Kadenzen) an. Durch dieselben wird die neue Tonart dem Gefühle und Ohre um so fester eingeprägt, d).





§ 28. Der Dreiklang als Modulationsmittel.

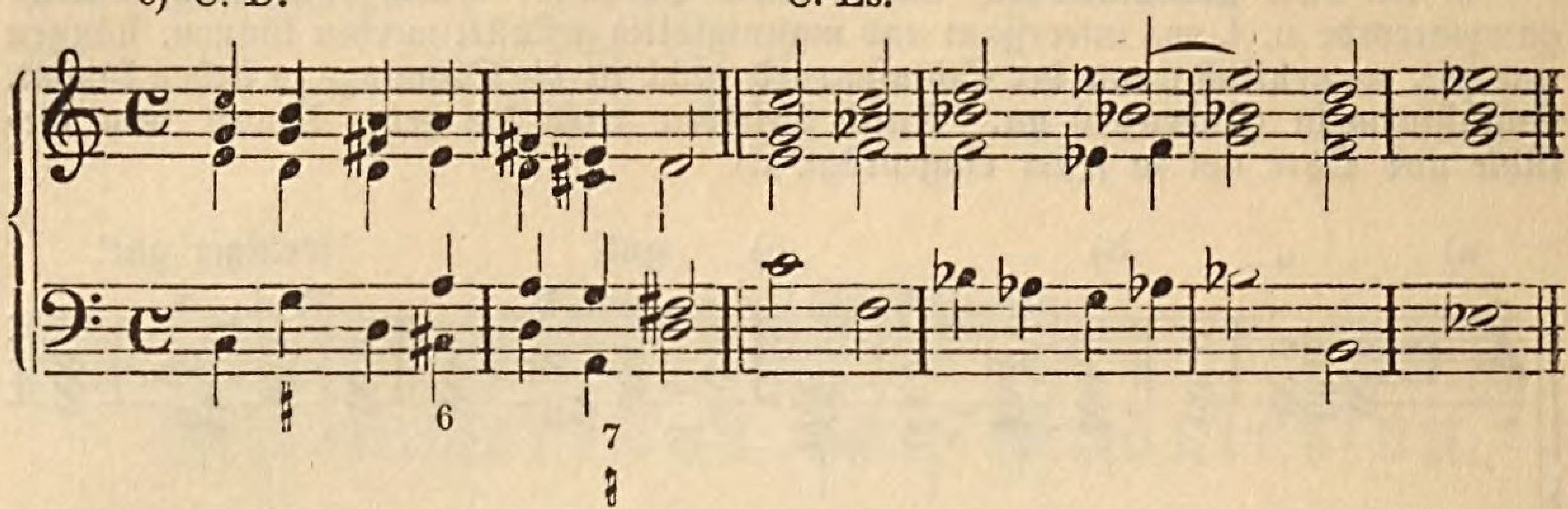
1. Die Modulationsfähigkeit der Dreiklänge beruht auf ihrer diatonischen Mehrdeutigkeit, wonach jeder Durdreiklang als Dreiklang der 1., 4. und 5. Stufe einer Dur- und der 5. und 6. Stufe einer Molltonart, und jeder Molldreiklang als Dreiklang der 1. und 4. Stufe einer Moll- und der 2., 3. und 6. Stufe einer Durtonart aufgefaßt werden kann, a). (Siehe § 25.)

2. Will man den Dominanten-Dreiklang anwenden, so heißt die Regel: Man nimmt den Dominanten-Dreiklang **derjenigen** Tonart, **in** welcher man modulieren will, b). Bei den Modulationen unter c) ist bald das eine, bald das andere Modulationsmittel angewendet worden; auch kommen Vermittelungsaccorde vor.

a) Von C nach G-Dur. b)



c) C.-D. C.-Es.



Weitere Übergänge durch den Dreiklang im § 34.

§ 29. Der Dominant-Septimenaccord in seiner natürlichen Lösung.

Regel: Will man in eine Tonart (Dur oder Moll) modulieren, so nehme man den Dominant-Septimenaccord **der** Tonart, in welche man hineinkommen will.

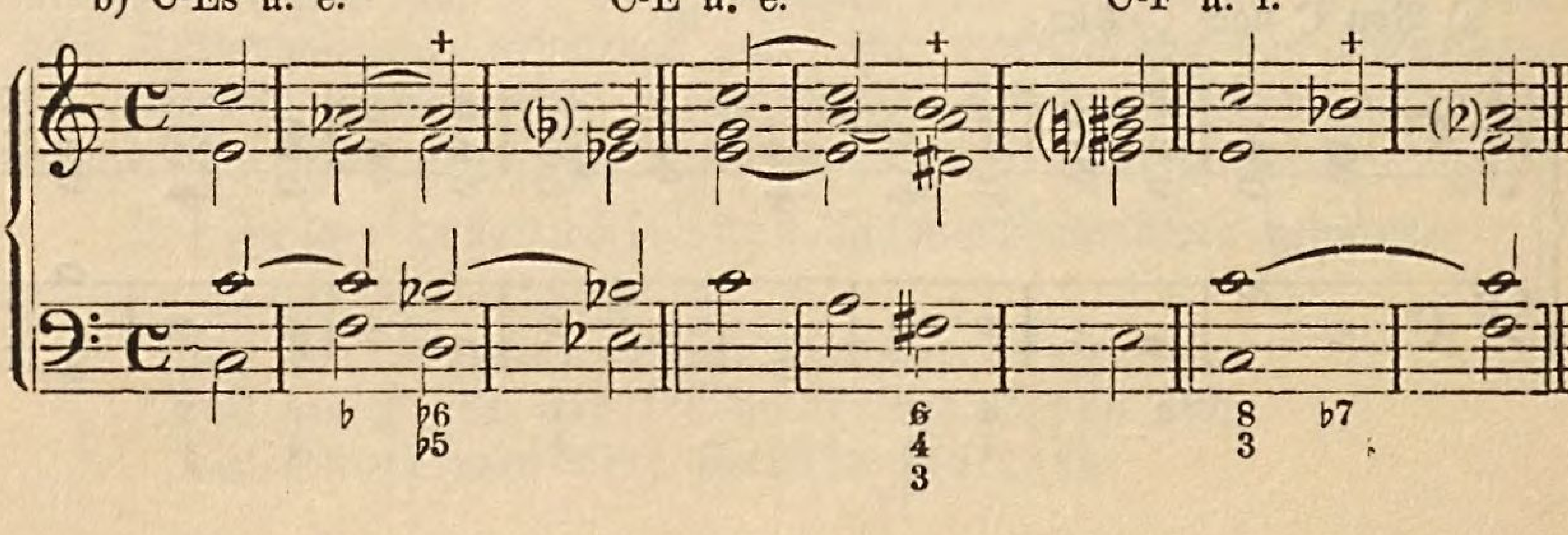
Will man also z. B. von C-Dur nach Des-Dur oder des-Moll modulieren, so muß man den Dominant-Septimenaccord aus Des-Dur (in Moll ist es derselbe) auf as = as c es ges nehmen. Es handelt sich hierbei um eine geschickte und gefällige Verbindung beider Accorde. Haben sie gemeinschaftliche Töne, so läßt man diese in derselben Stimme liegen, und beide Accorde folgen unmittelbar aufeinander, a). Fehlen die gemeinschaftlichen Töne, so schiebt man wenigstens einen Vermittlungsaccord ein, b). Nur die Tonarten auf der kleinen und großen Terz und der übermäßigen Quart verlangen Vermittlungsaccorde; bei allen übrigen Modulationsfällen kann der Modulationsaccord unmittelbar auf den Ausgangsaccord folgen.

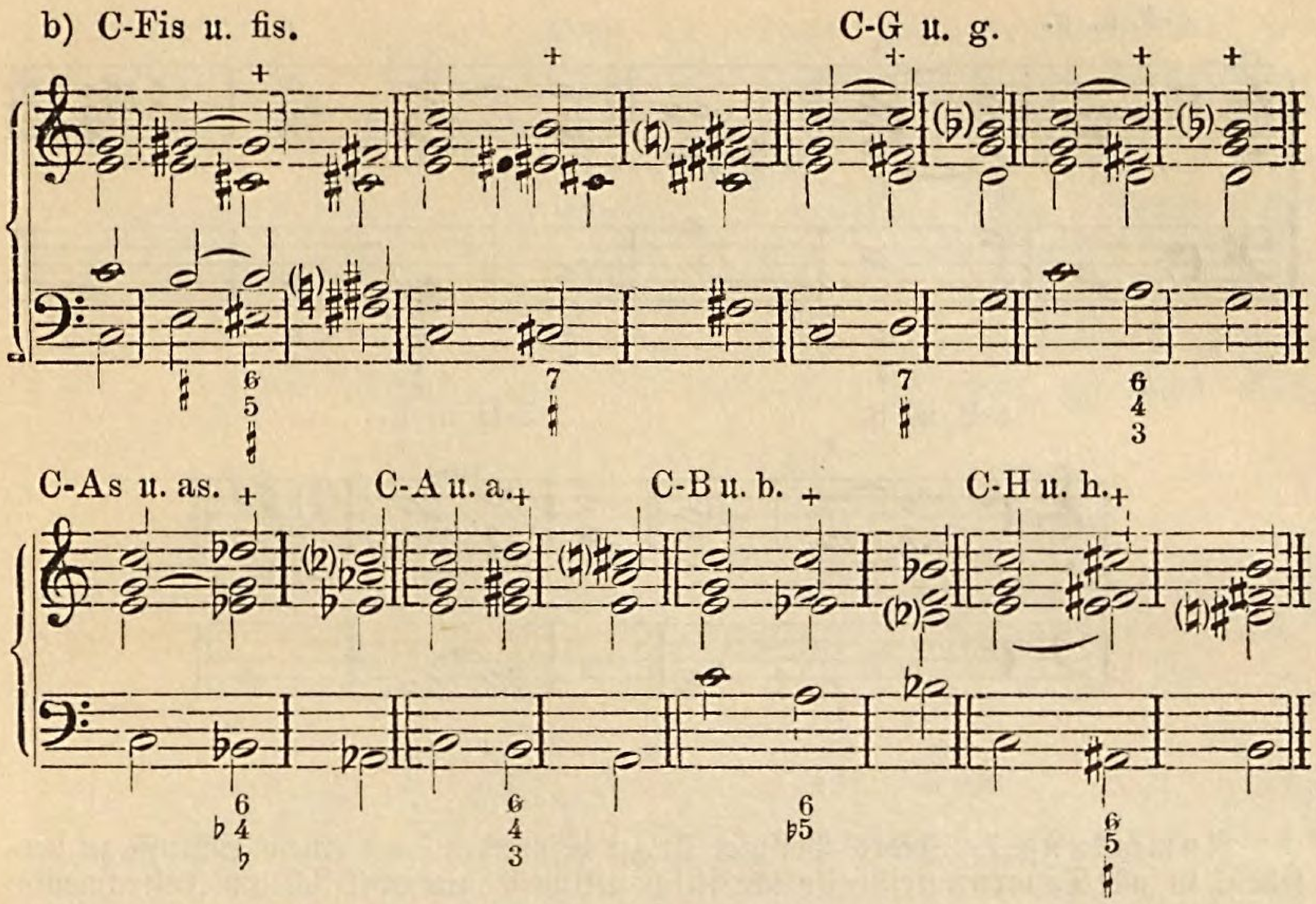
1. Modulationen von C-Dur in alle Dur- und Molltonarten.

a) C-Des u. des. C-D u. d.



b) C-Es u. e. C-E u. e. C-F u. f.

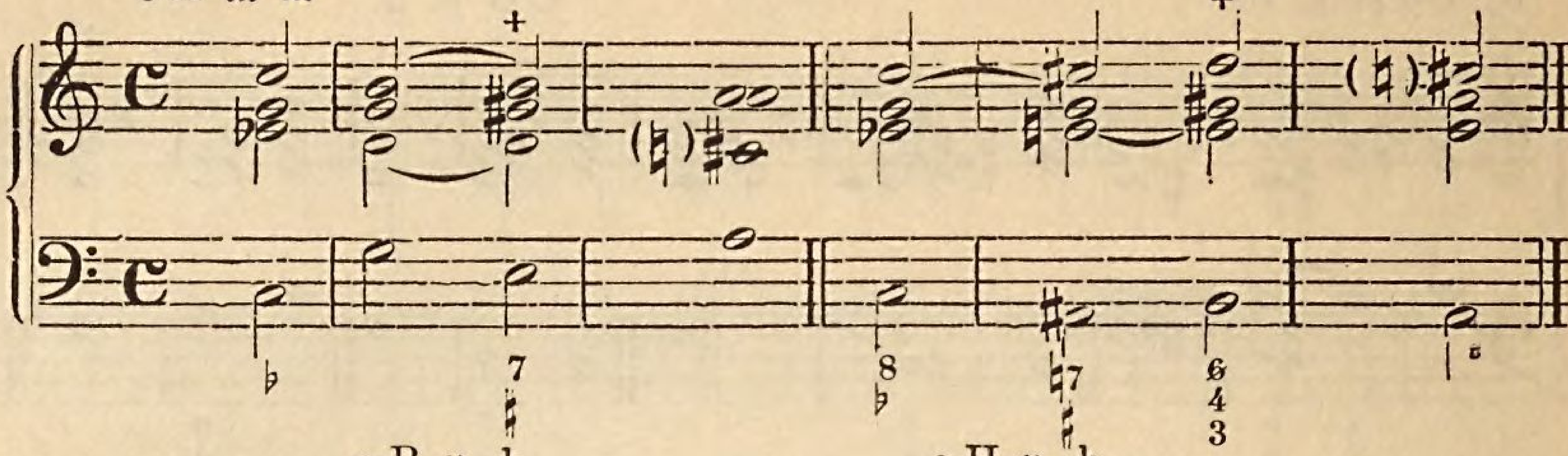




2. Von C-Moll in alle Dur- und Molltonarten.



c-A u. a.

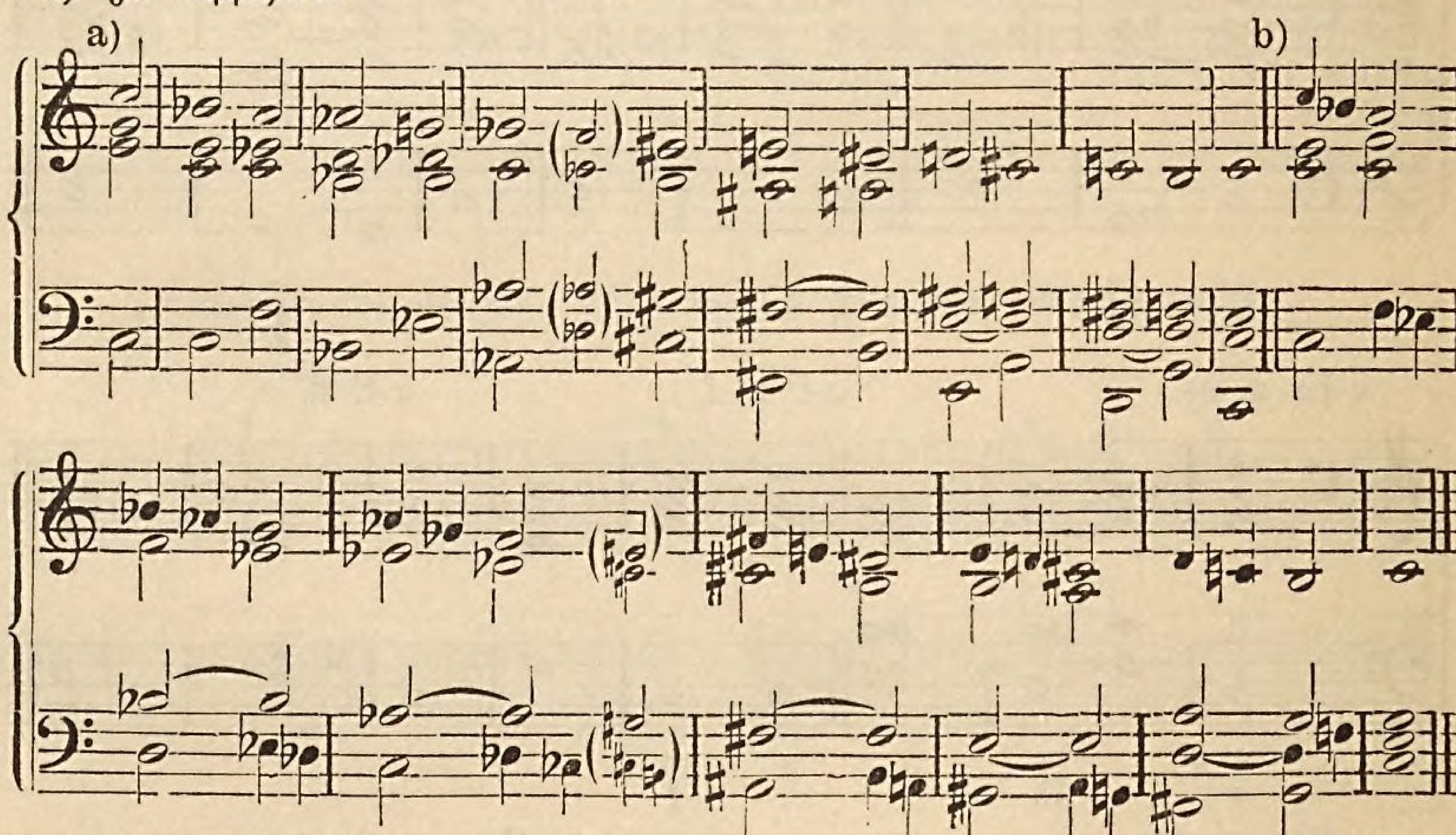


c-B u. b. c-H u. h.



Anmerkung I. Jedes Beispiel ist zu besprechen, mit einem Schlusse zu versehen, in alle Tonarten (teilweise schriftlich, teilweise nur praktisch am Instrumente) zu transponieren und dann auswendig vorzuspielen.

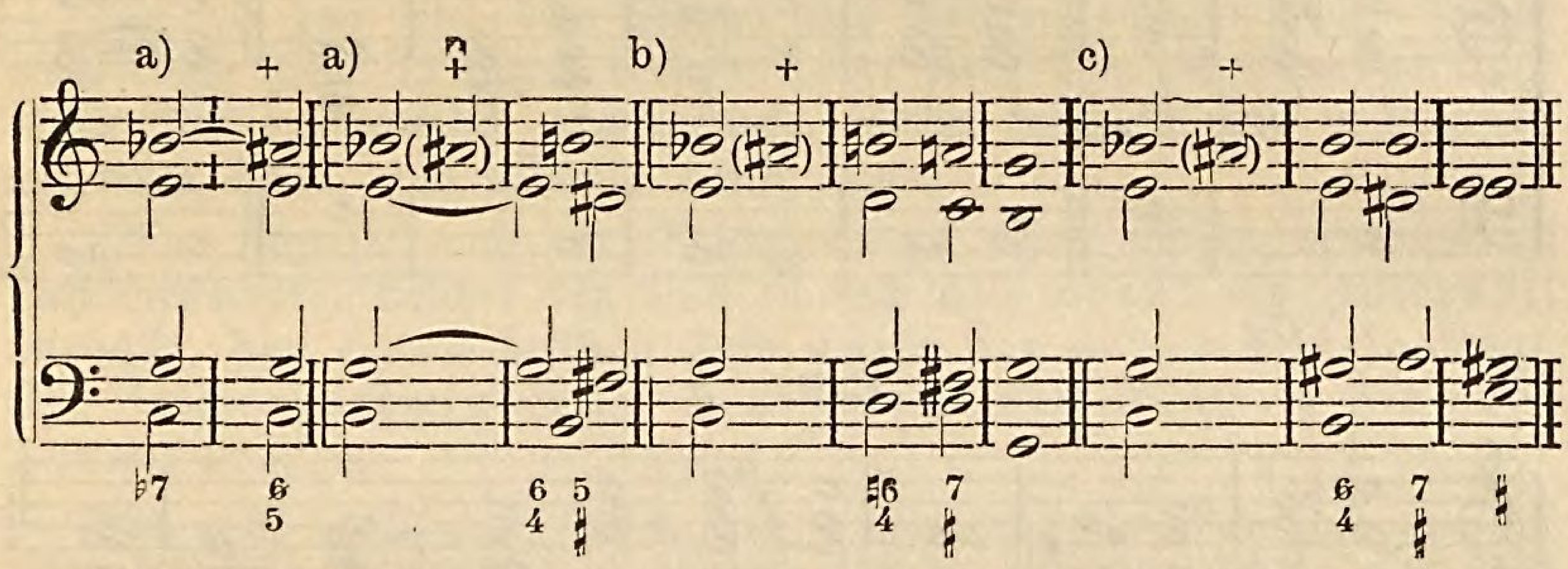
II. Man kann auch durch Sequenzen der Dominant-Septimenaccorde modulieren, indem man die Lösung derselben so lange vermeidet, bis die verlangte Tonart erreicht ist, a). Beachte auch b). Diese Art zu modulieren ist natürlich nicht zu empfehlen.



§ 30. Der Dominant-Septimenaccord als enharmonisch-mehrdeutiger Accord.

Der Dominant-Septimenaccord als enharmonisch mehrdeutiger Accord giebt in seiner enharmonischen Verwechslung der Septime einen Quintsextaccord mit übermäßiger Sext, a). Letzteres Intervall steigt bei der Auflösung des Accordes

einen halben Ton und diesen Ton kann man nunmehr als die Oktave, Terz oder Quint des Auflösungsaccordes betrachten. Demgemäß findet er seine Lösung, indem man ihn in die einen halben Ton unter seinem Basse liegende Durtonart, a), oder in den Quartsextaccord, welcher eine Stufe über seinem Basse liegt und so weiter in die Tonart der einen Quint führt, b) oder drittens, indem man ihn nach dem Quartsextaccorde gehen läßt, der einen halben Ton unter seinem Basse liegt und diesen dann richtig, d. i. in die Tonart der großen Terz auflöst, c).



Hier, wie schon früher, sehen wir, daß der Quartsextaccord des tonischen Dreiklanges die Eigenschaft besitzt, die neue Tonart entschieden festzustellen, was schon daraus erhellt, daß in diesen Fällen die Anhängung einer Kadenz ganz unterbleibt und nur einer der Dominantenaccorde mit dem Schlußaccorde ihm nachfolgt.

Läßt man beim Dominant-Septimenaccorde die Quint weg und nimmt die Septime enharmonisch als übermäßige Sext, so entsteht der übermäßige Sextaccord, a). Er hat dieselben Auflösungen, wie der Dominant-Septimenaccord als enharmonisch mehrdeutiger Accord, b, c, d.

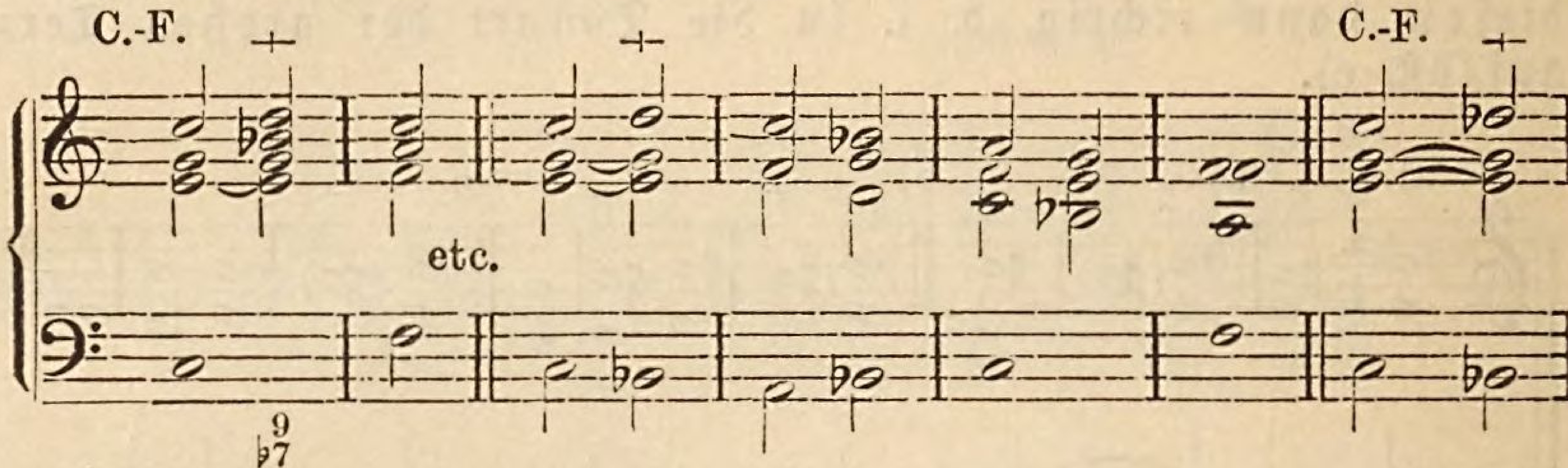


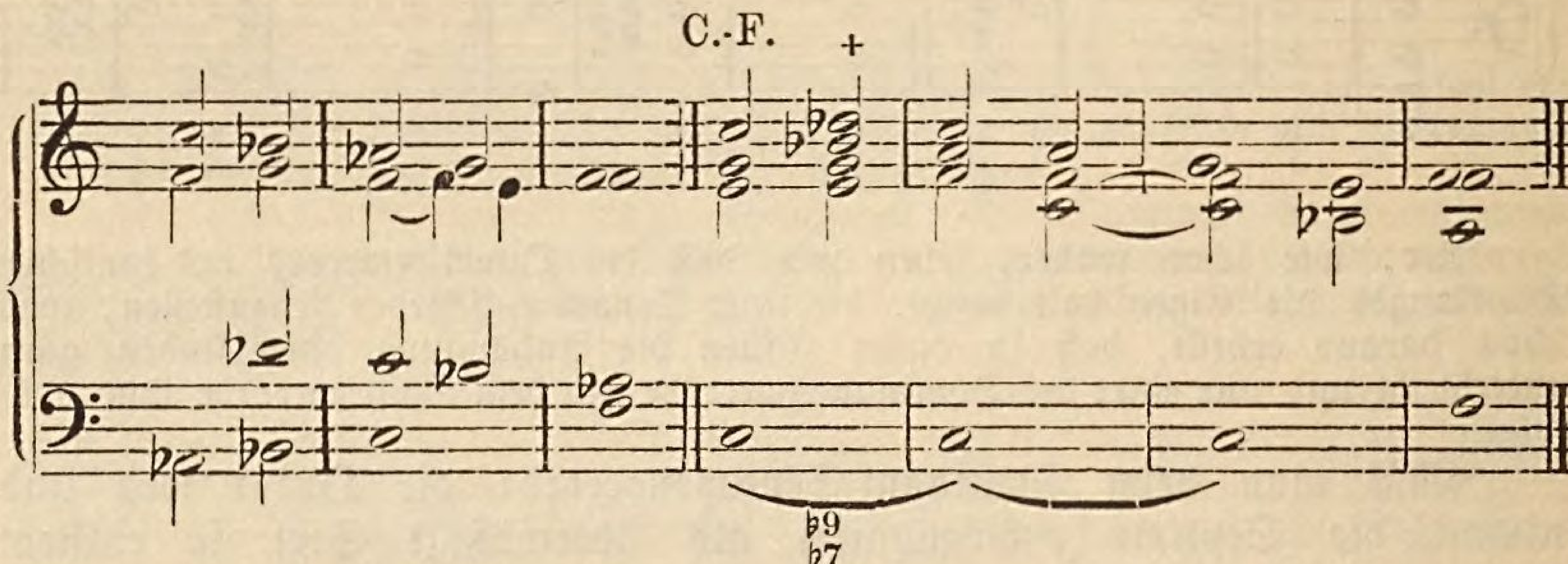
Transposition in die gebräuchlicheren Tonarten.

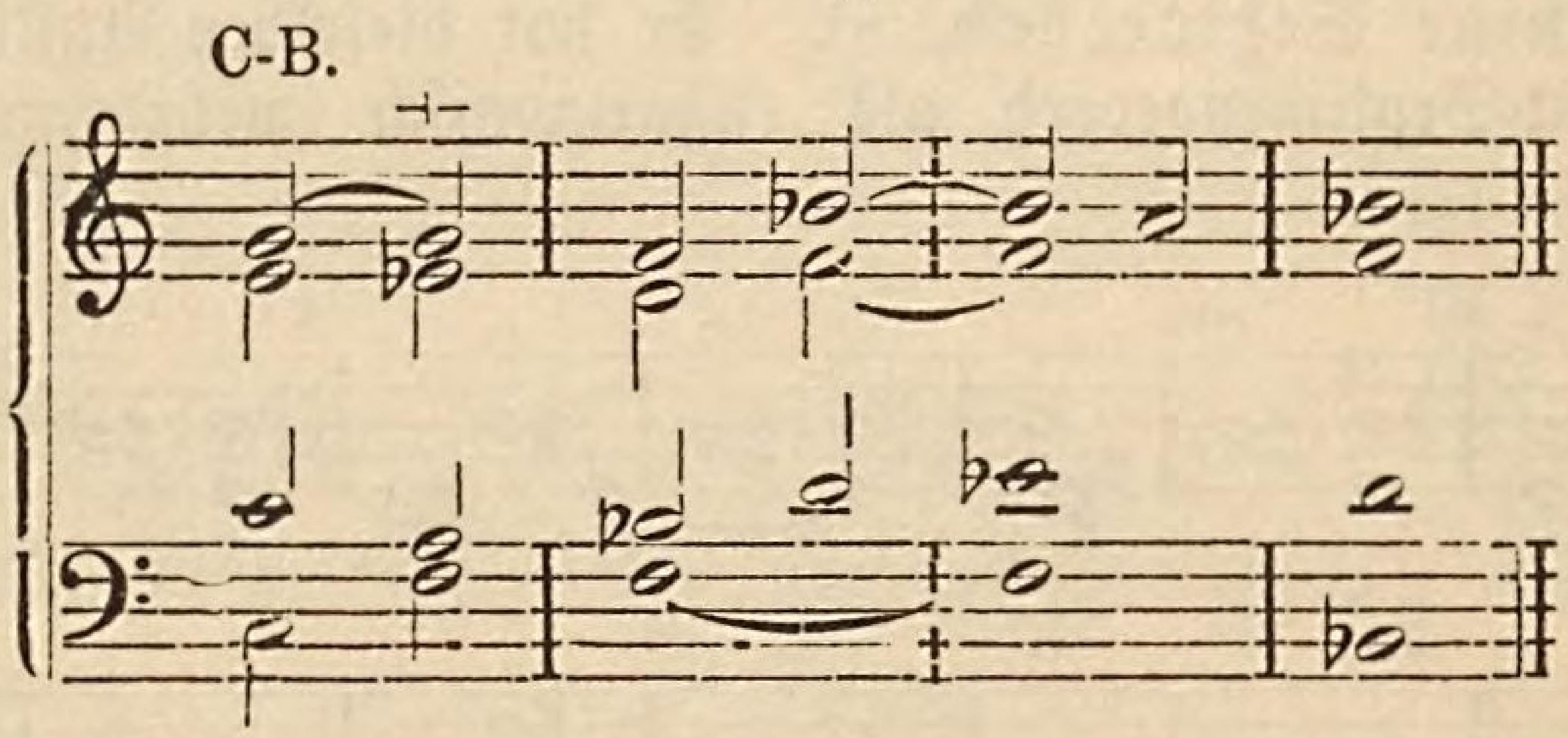
§ 31. Der große und kleine Nonenaccord.

Man nimmt den Nonenaccord, welcher auf der Dominante derjenigen Tonart steht, in welche man hineingehen will.

So führt der große oder kleine Nonenaccord auf c = c e g b d oder c e g b des in F-Dur nach F-Dur selbst. Es versteht sich von selbst, daß auch die Nonenaccorde vierstimmig, also mit weggelassener Quint, Septime u. s. w. und in ihren gebräuchlichen Umkehrungen gebraucht werden können.







§ 32. Der verminderte Septimenaccord.

1. Die Hauptregel für den Gebrauch der verminderten Septimenaccorde heißt:

Will man in eine Tonart modulieren, so nimmt man denjenigen verminderten Septimenaccord, welcher eine halbe Stufe unter der Tonika (dem Grundtone) der neuen Tonart liegt.

Nach B-Dur gelangt man durch den verminderten Septimenaccord auf a = a c es ges; nach G-Dur durch den auf fis = fis a c es u. s. w.

Anmerkung. Der Schüler hat eine Tabelle anzufertigen, in der er vermittels dieser Regel die Modulationen von C-Dur nach allen Dur- oder Molltonarten aufführt. Z. B.

C-B. C-h. C-a.



Da es nur drei dem Klange nach verschiedene verminderte Septimenaccorde giebt, in jedem derselben aber jeder Ton als Grundton eines neuen Septimenaccordes angenommen werden kann, so muß in Rücksicht auf obige Regel auch folgende richtig sein:

Man ergreife nach der Anfangstonart einen solchen verminderten Septimenaccord, welcher **den** Ton in sich als irgend ein Intervall enthält, der einen halben Ton unter der neuen Tonika liegt. Ein solcher verminderter Septimenaccord führt in die neue Tonart hinein.

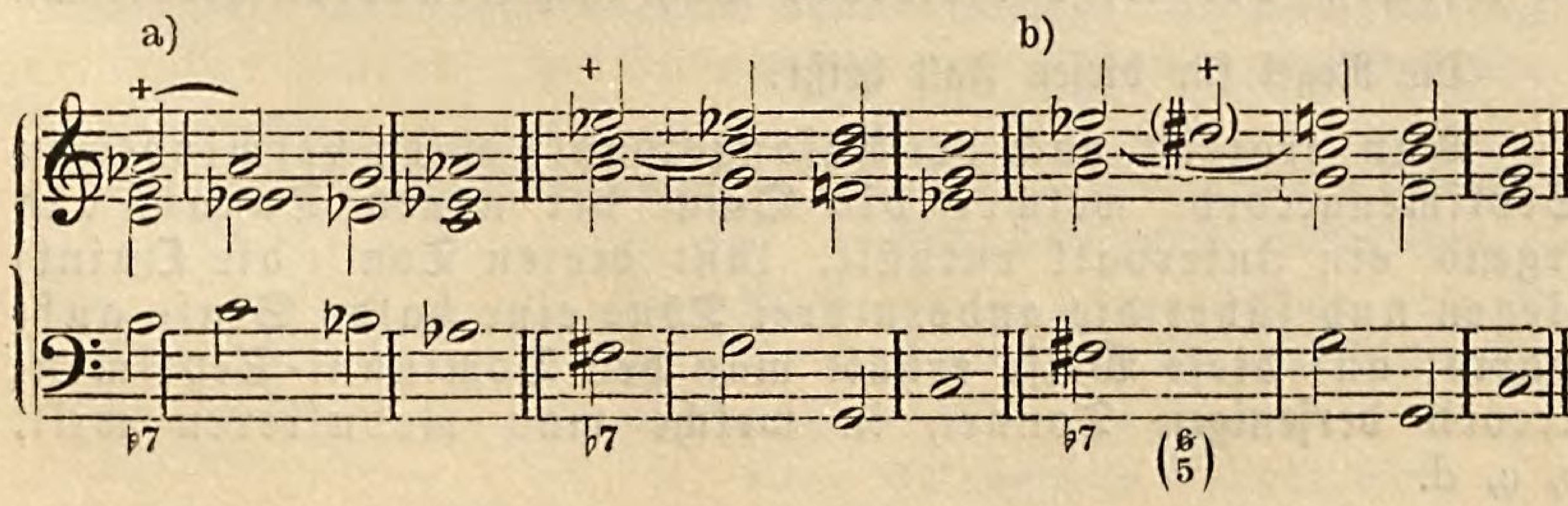
Will man z. B. von C-Dur nach As-Dur modulieren, so muß man, um obige Regel in Anwendung zu bringen, nach der Ausgangstonart C-Dur einen verminderten Septimenaccord ergreifen, welcher den Ton g als irgend ein Intervall in sich enthält. Solche verminderte Septimenaccorde wären: cis e g b — e g b des — g b des fes — ais cis e g. Sie alle führen, als g b des fes gedacht nach As-Dur.

Dieser Fall ist in seiner praktischen Anwendung auf dem Instrumente leicht; in seiner schriftlichen Behandlung verlangt er die genaueste und entsprechende Notierung. (Diese Bemerkung wolle man beim verminderten Septimenaccorde überhaupt recht beachten.) Nach D-Dur führt der verminderte Septimenaccord auf cis = cis e g b; obgleich dieser den Klange nach gleich dem auf des = des e g b ist, so führt letzterer, würde er so notiert, doch nie nach D-Dur, sondern immer nach F-Dur.

2. Folgende Auflösung des verminderten Septimenaccordes wollen wir seine trugschlüssige nennen. Sie ist nichts anders als die Auflösung als Wechseldominante, wo jeder Ton des verminderten Septimenaccordes als Tonika (Grundton) einer Tonart aufgefaßt werden kann. Für den praktischen Gebrauch kann die Regel so gefaßt werden:

Man nimmt **denjenigen** verminderten Septimenaccord, welcher die Tonika der neuen Tonart als irgend ein Intervall enthält, hält diesen Ton und führt die andern Intervalle in die übrigen Töne des neuen Tonika-Dreiklanges hinein, a).

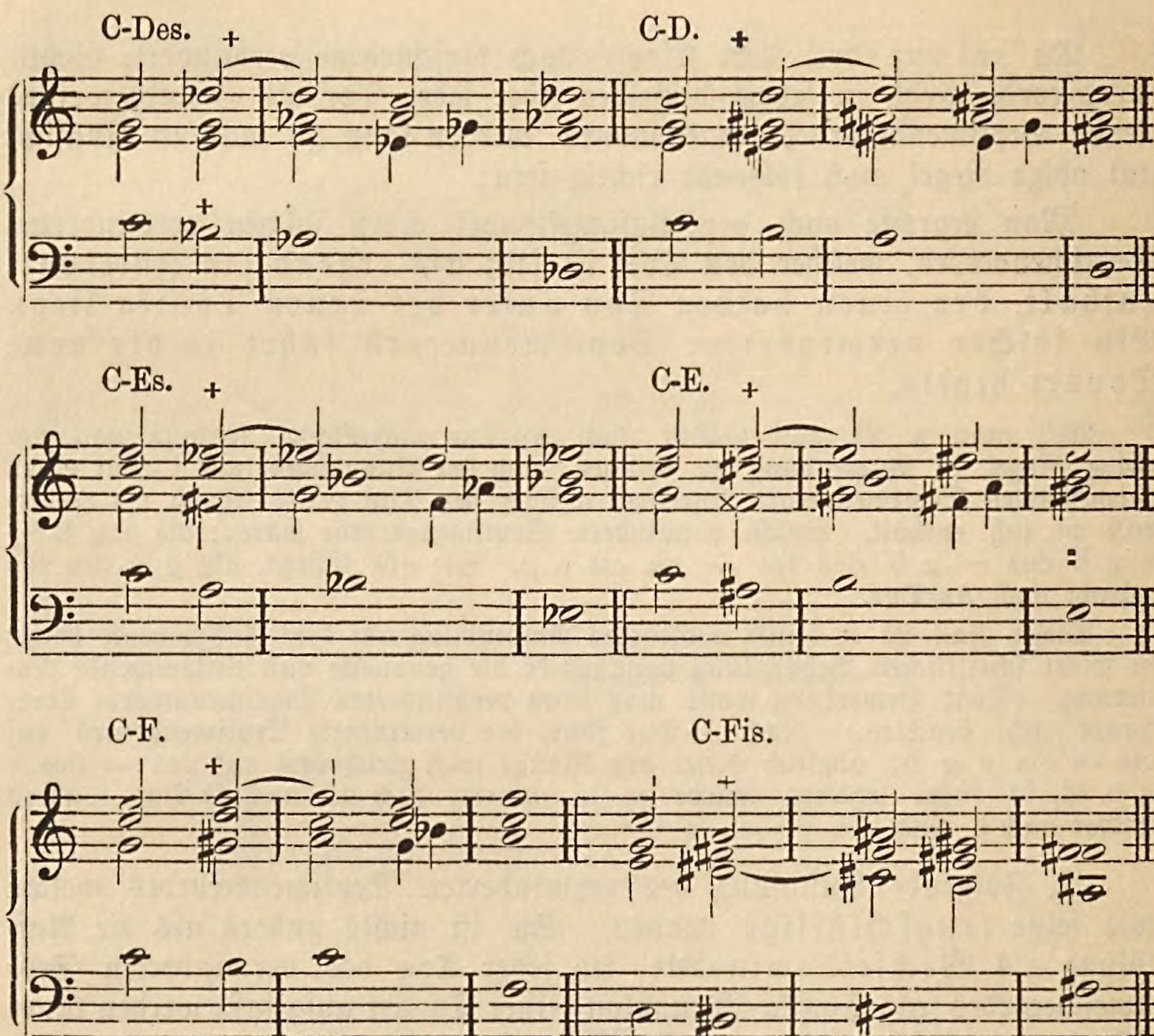
a) b)



Bei der Auflösung des verminderten Septimenaccordes als Wechseldominante in eine Durtonart wird die verminderte Septime häufig, der besseren Stimmführung wegen, als große Sext geschrieben b).

Anmerkung. Besonders zwingend und schön macht sich diese Modulationsweise, wenn nach dem verminderten Septimenaccorde zunächst der Quartsextaccord des tonischen Dreiklanges eintritt. (Siehe sämtliche Beispiele der Tabelle, welche vom Schüler durch alle Tonarten weiter zu führen ist.)

Tabelle.



3. Wenn wir einen Ton des verminderten Septimenaccordes liegen und die anderen drei Töne dagegen einen halben Ton steigen lassen, so erhalten wir stets einen Dominant-Septimenaccord, zu welchem der liegenbleibende Ton den Grundton bildet, a).

Die Regel für diesen Fall heißt:

Man ergreift nach der Anfangstonart einen verminderten Septimenaccord, welcher die **Quint** der neuen Tonart als irgend ein Intervall enthält, läßt diesen Ton (die Quint) liegen und führt die andern drei Töne eine halbe Stufe aufwärts; auf diese Weise erhält man den Dominant-Septimenaccord **derjenigen** Tonart, in welche man modulieren will, b, c, d.

a) b) C-Cis.



c) C-D. d) C-Es.



Siehe den Übergang von C nach Cis. Wir haben nach oben angegebener Regel einen verminderten Septimenaccord zu nehmen, welcher die Quint der neuen Tonart, also den Ton gis, in sich enthält, z. B. gis h d f. Wir lassen den Ton gis liegen und führen die andern drei Töne eine halbe Stufe aufwärts; es entsteht gis his dis fis, d. i. der Dominant-Septimenaccord der Cis-Dur-Tonart, welcher nach Cis-Dur führt.

Die obige Tabelle ist vom Schüler weiter zu führen. Auch stelle der Lehrer fleißig Aufgaben, namentlich am Instrumente und lasse die hier angeführten 3 Operationen gut und sicher verarbeiten. Für die praktische Ausführung bieten dieselben wenig Schwierigkeiten.

§ 33. Fortsetzung.

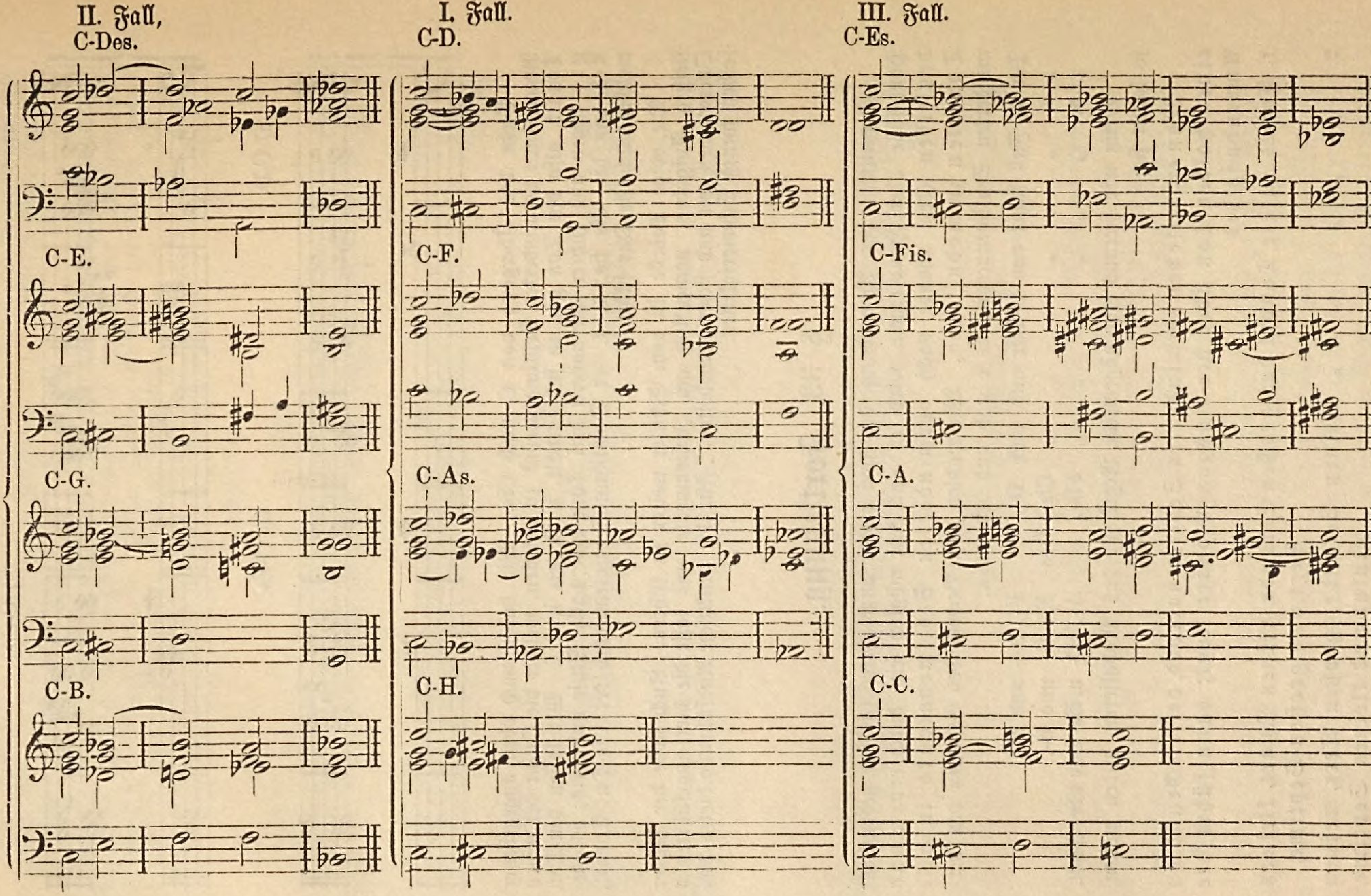
Vermittelst der Anwendung der drei bisher angeführten (größer gedruckten) Hauptfälle oder Hauptregeln wird es uns jetzt möglich sein, durch einen und denselben (dem Klange nach) verminderten Septimenaccord in alle Tonarten zu modulieren. Wir wählen zum Beweise des Gesagten den verminderten Septimenaccord cis e g b und behaupten:

Der 1. Fall führt von C-Dur aus nach D-, F-, As- und H-,
„ 2. „ „ „ „ „ „ (Cis-) Des-, E-, G- und B-,
„ 3. „ „ „ „ „ „ Fis-, A-, C- u. Es-Dur oder Moll.

Wenn wir hieraus eine allgemeine Regel für das Modulieren bilden wollen, so lautet sie:

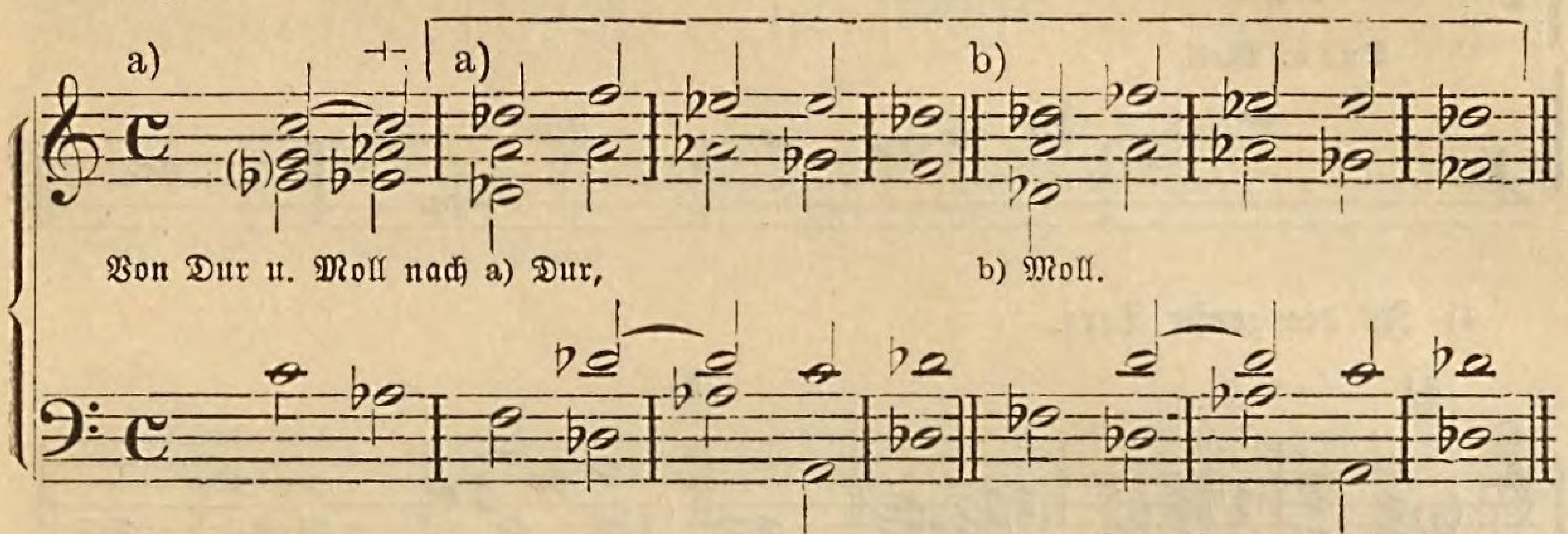
Man ergreife den verminderten Septimenaccord, dessen Grundton einen halben Ton über der Ausgangstonart liegt; dann führt die Anwendung des

1. Falles in die Tonart der großen Sekunde, reinen Quart, kleinen Sext und großen Septime,
2. „ „ „ „ „ kleinen Sekunde, großen Terz, reinen Quint und kleinen Septime,
3. „ „ „ „ „ übermäßigen Quart, großen Sext, reinen Oktave und kleinen Terz.

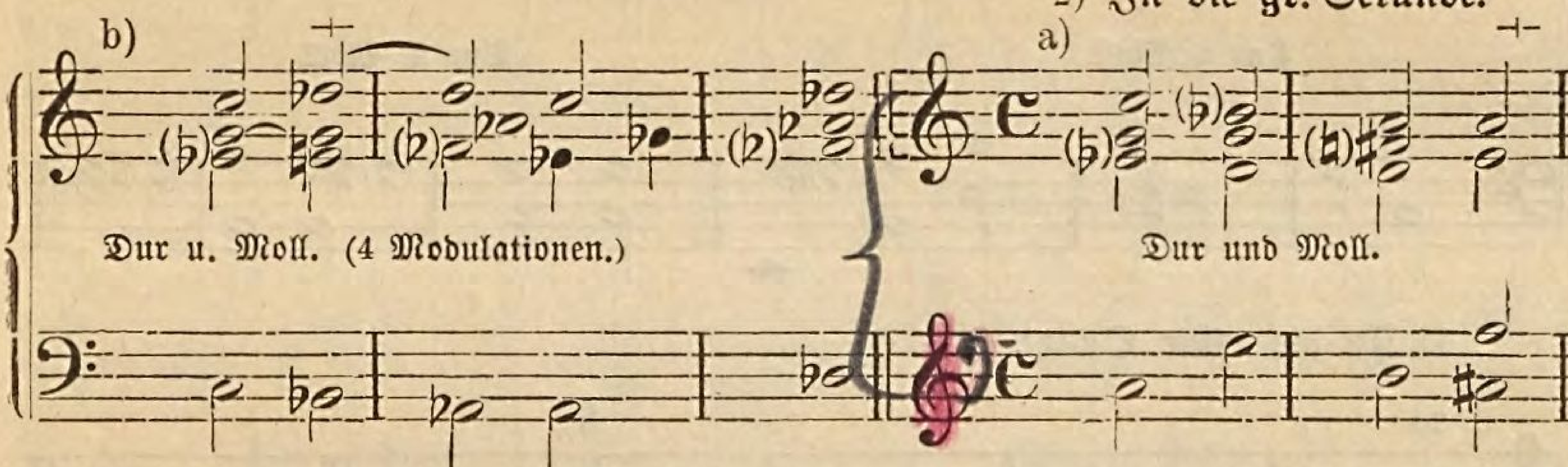

II. Fall,
C-Des.
C-E.
C-G.
C-B.
I. Fall.
C-D.
C-F.
C-As.
C-H.
III. Fall.
C-Es.
C-Fis.
C-A.
C-C.

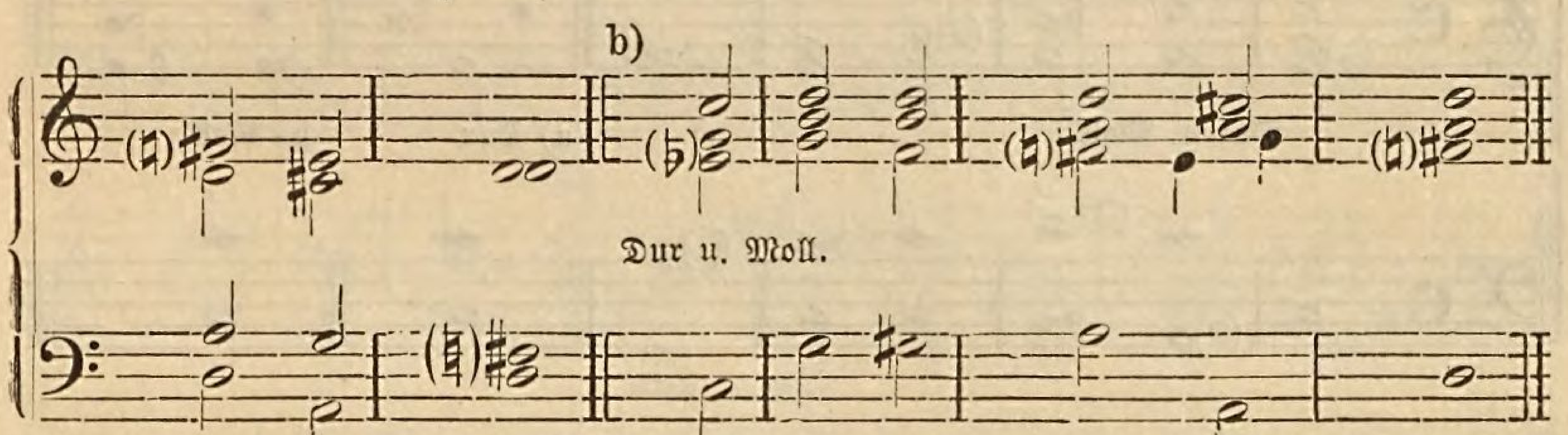
§ 34. Ausgeführte Modulationen.

1) In die kl. Sekunde.

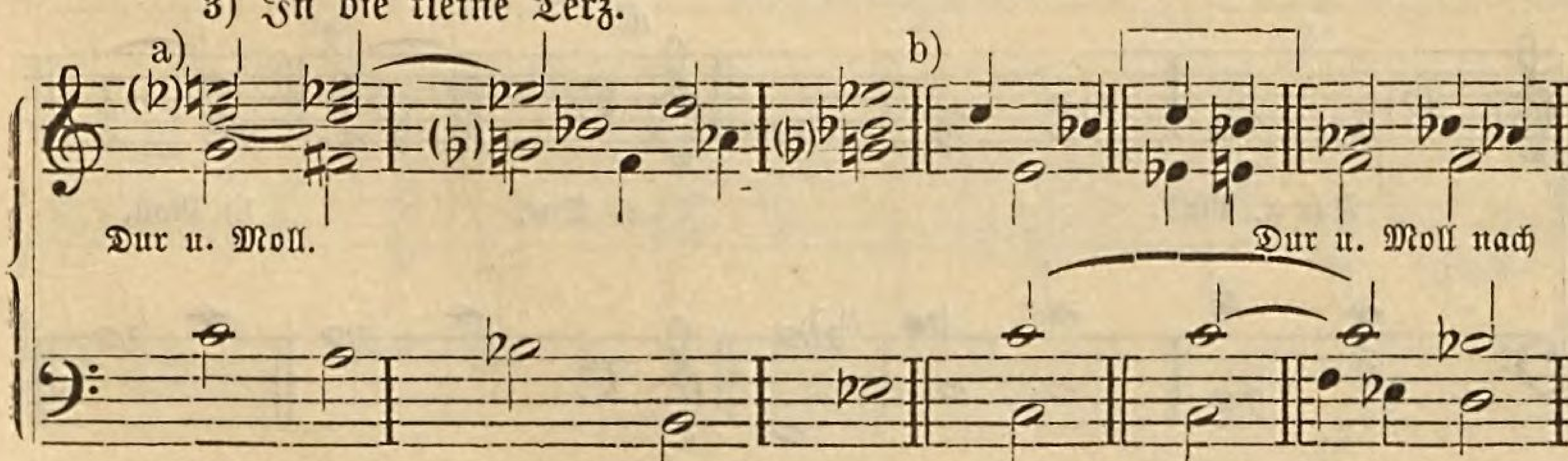


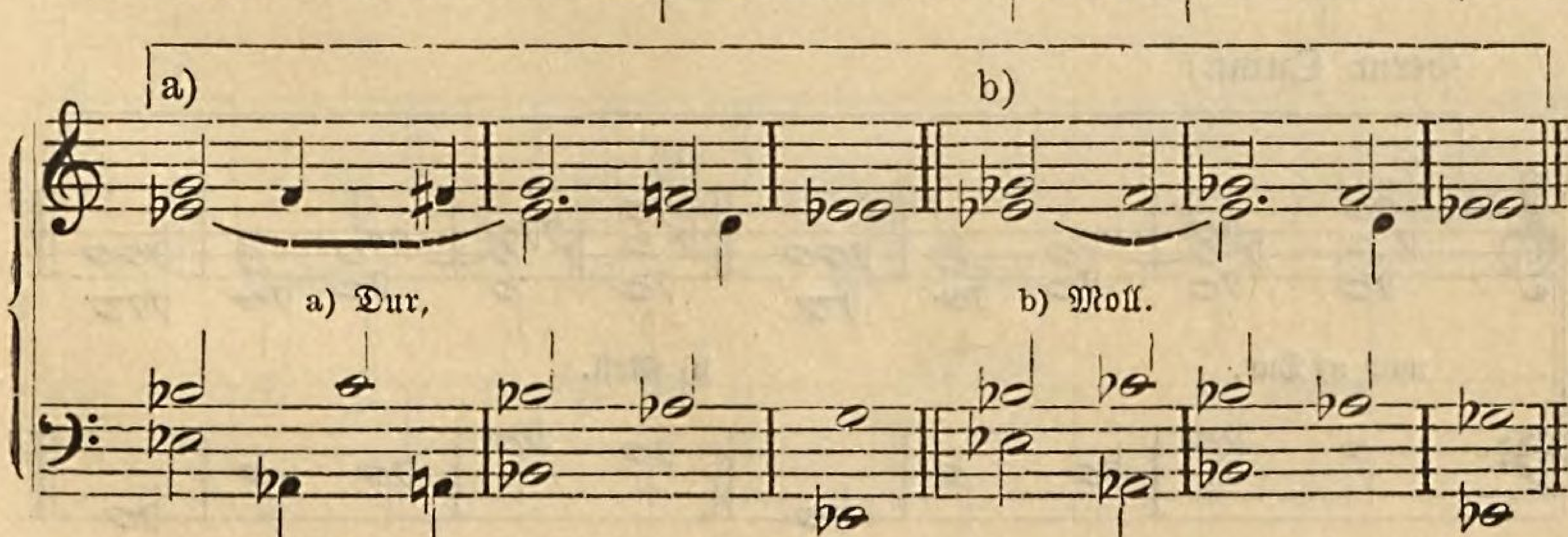
2) In die gr. Sekunde.



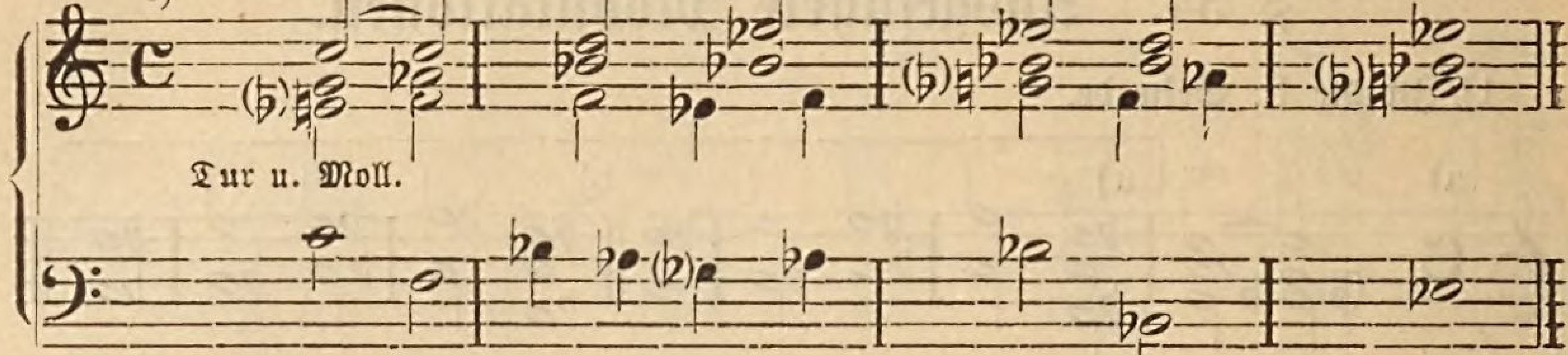


3) In die kleine Terz.

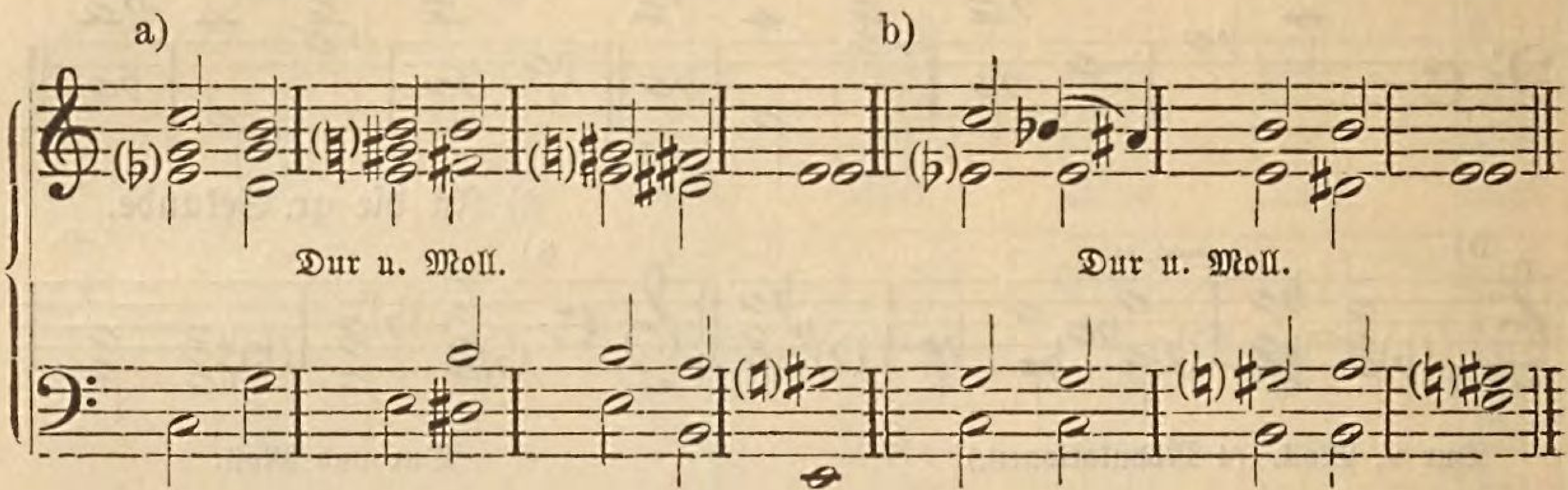




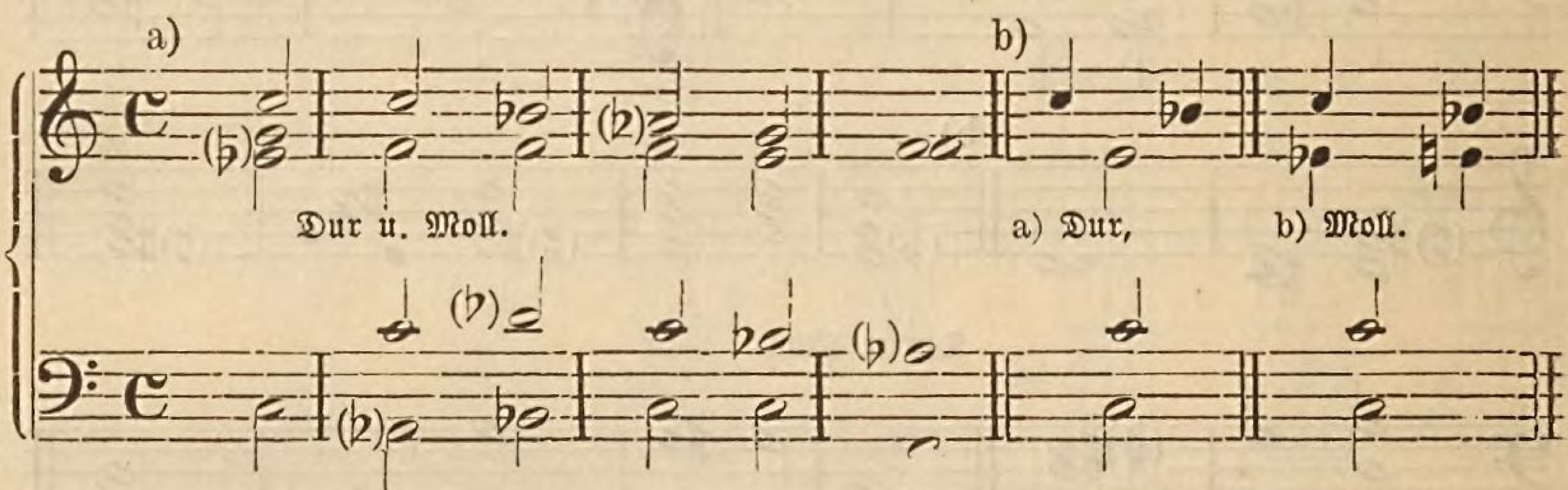
c)



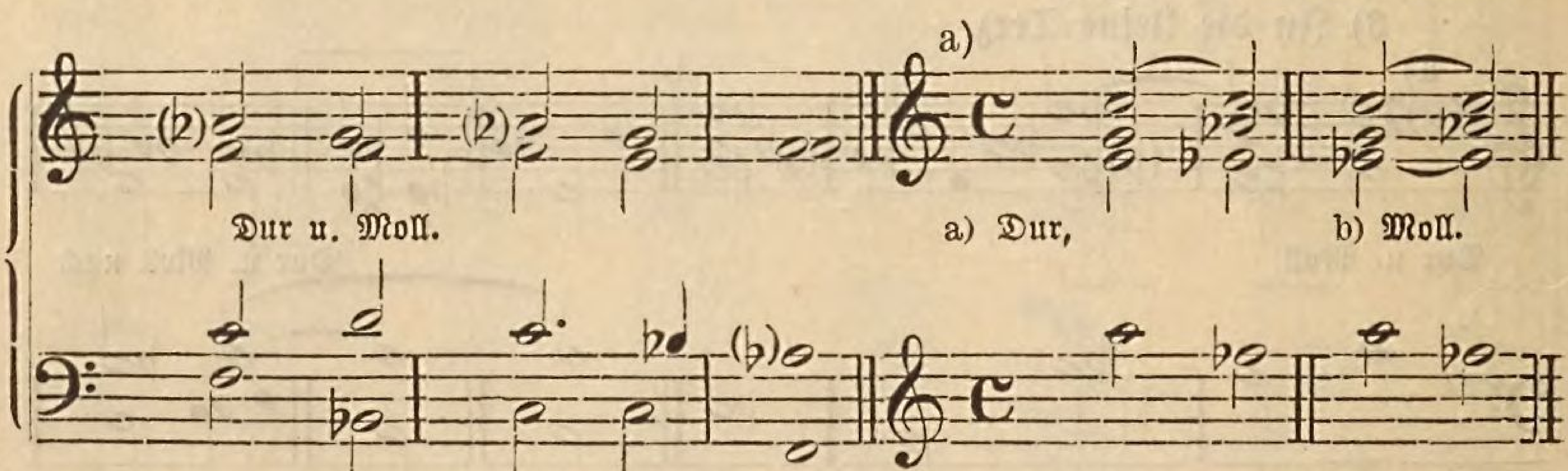
4) In die große Terz.



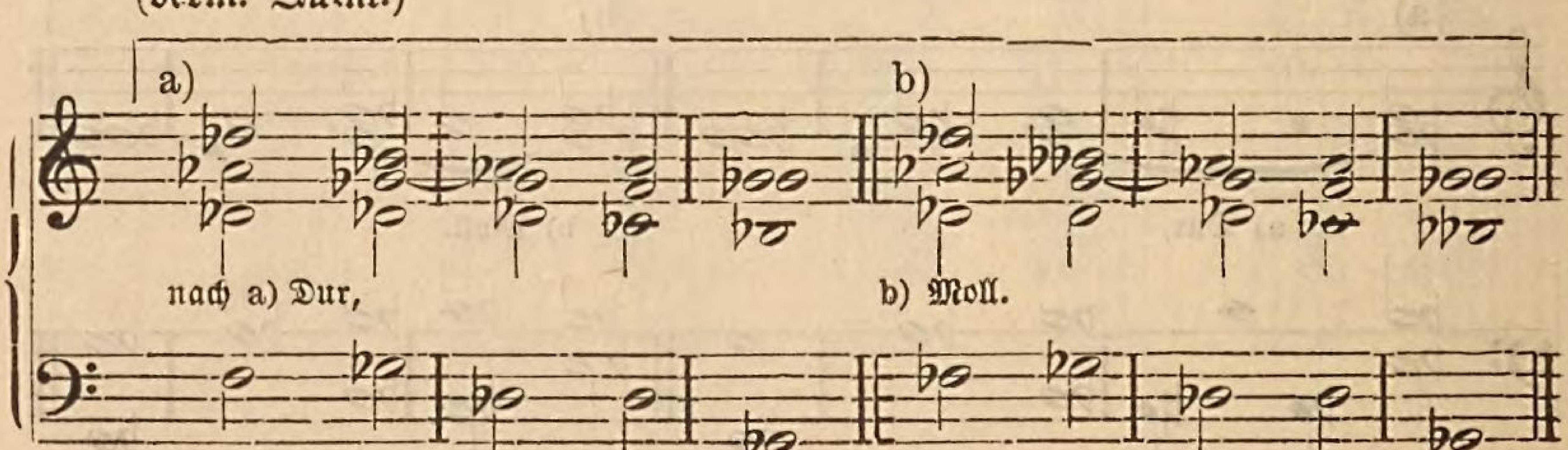
5) In die reine Quart.



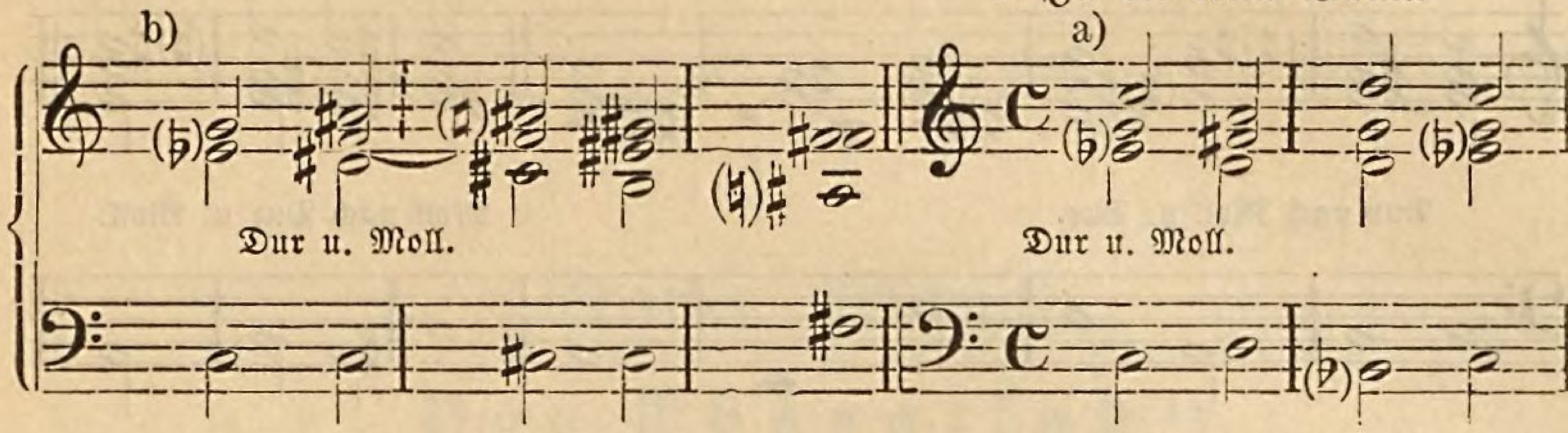
6) In die überm. Quart

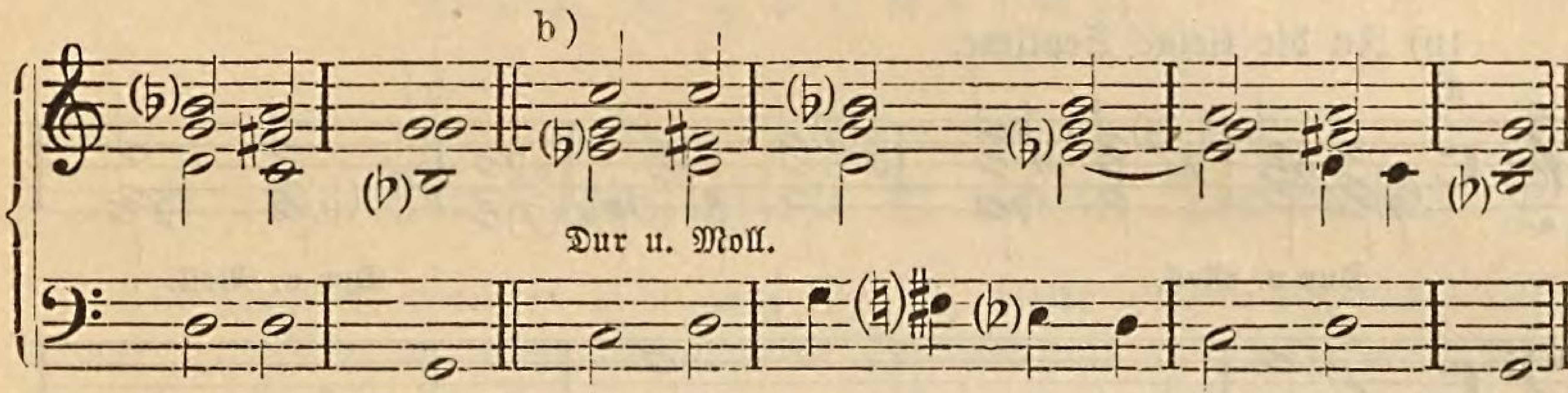


(verm. Quint.)

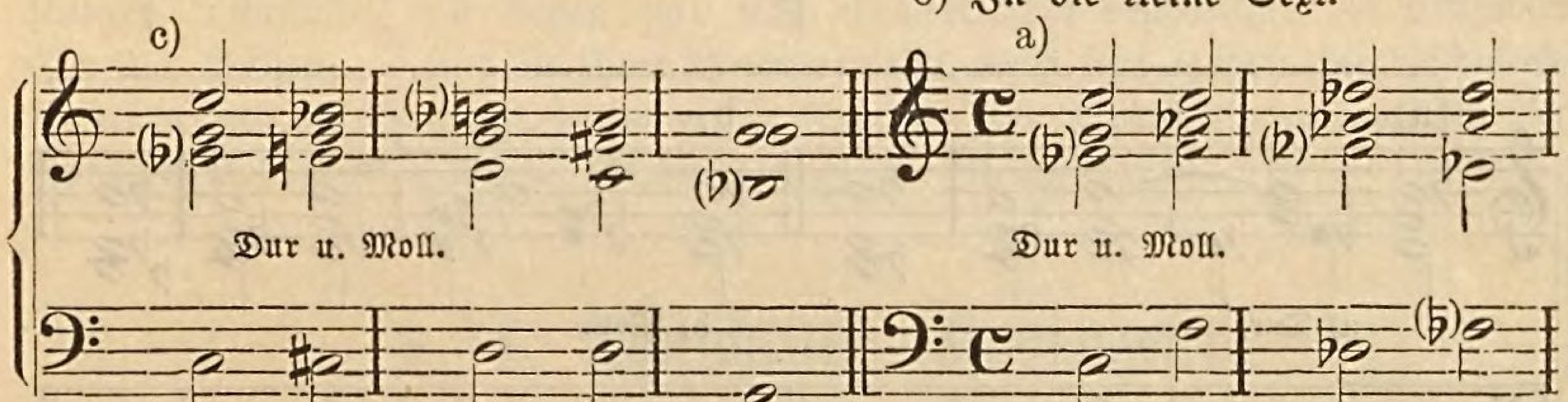


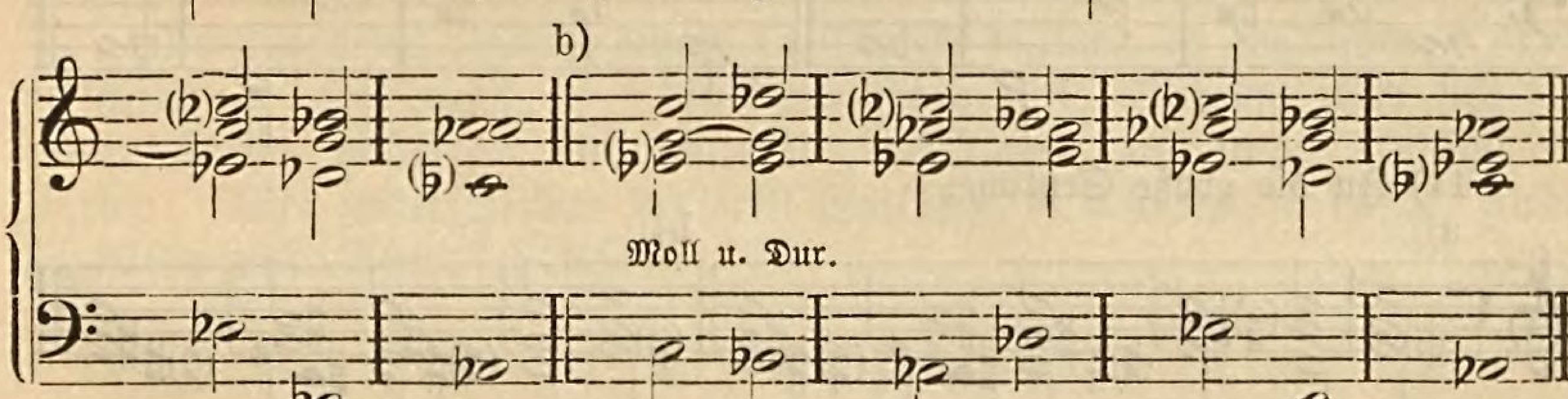
7. In die reine Quint.



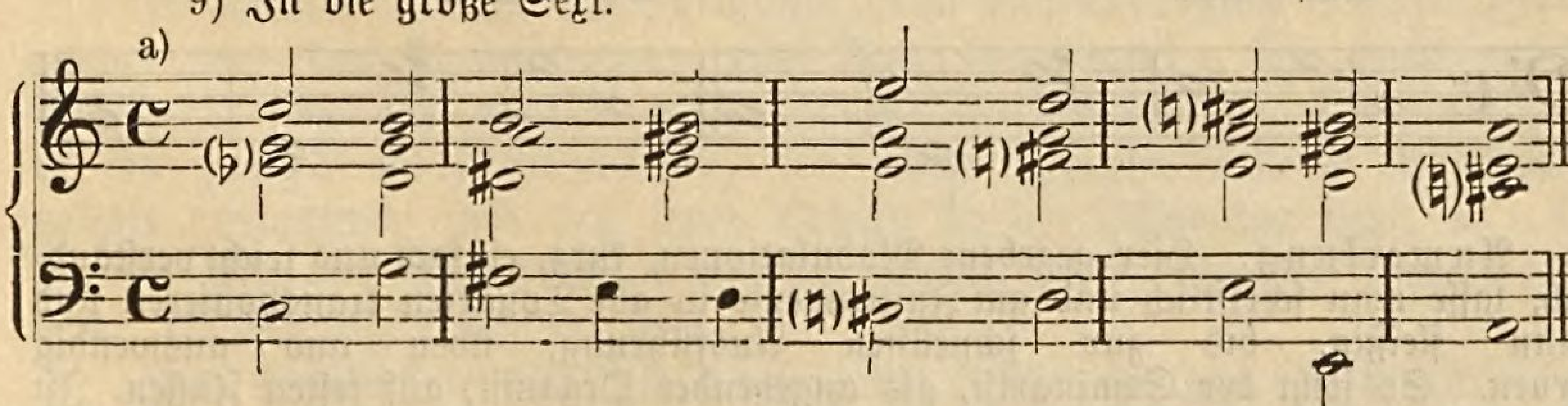


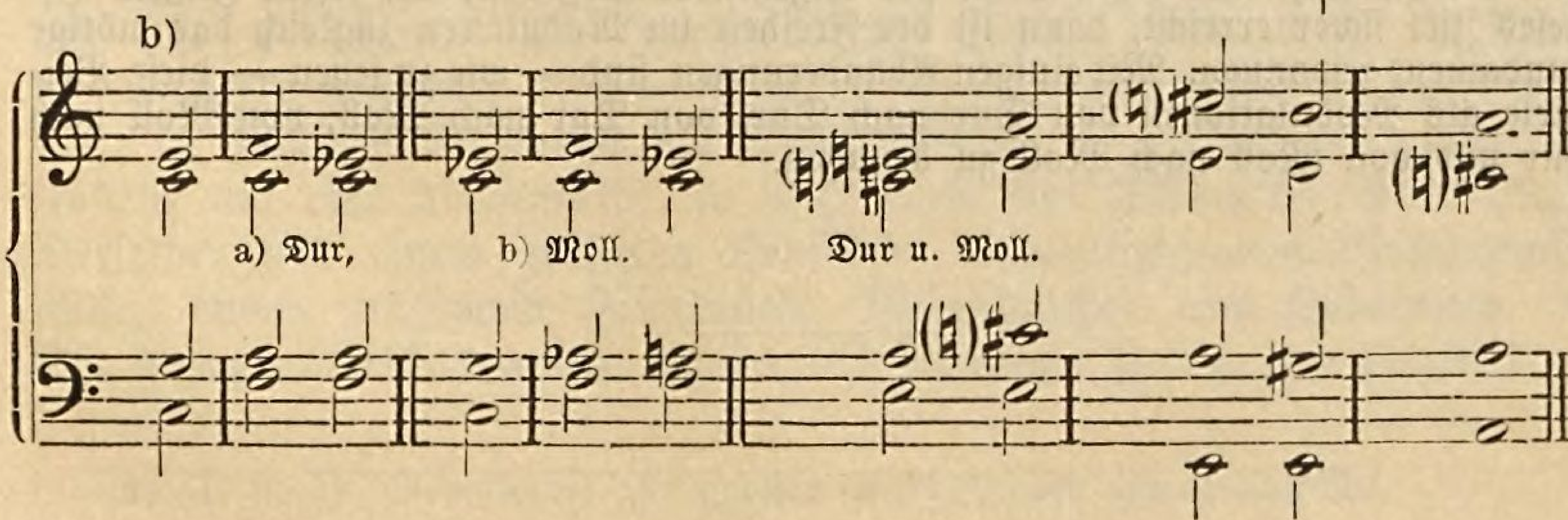
8) In die kleine Sext.

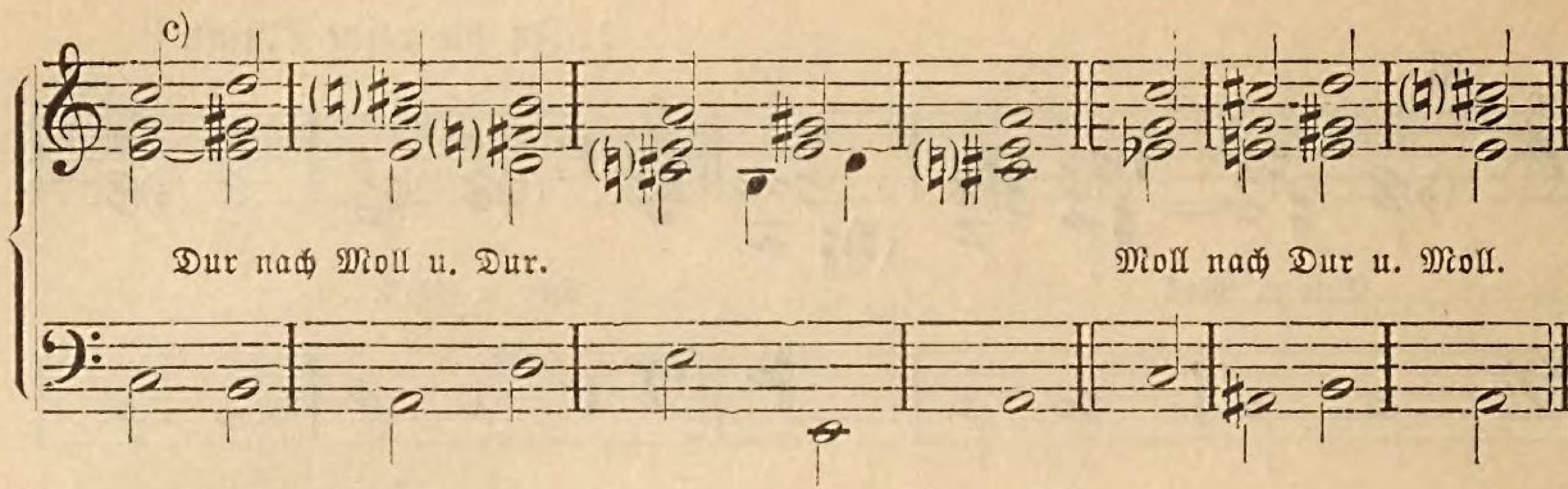




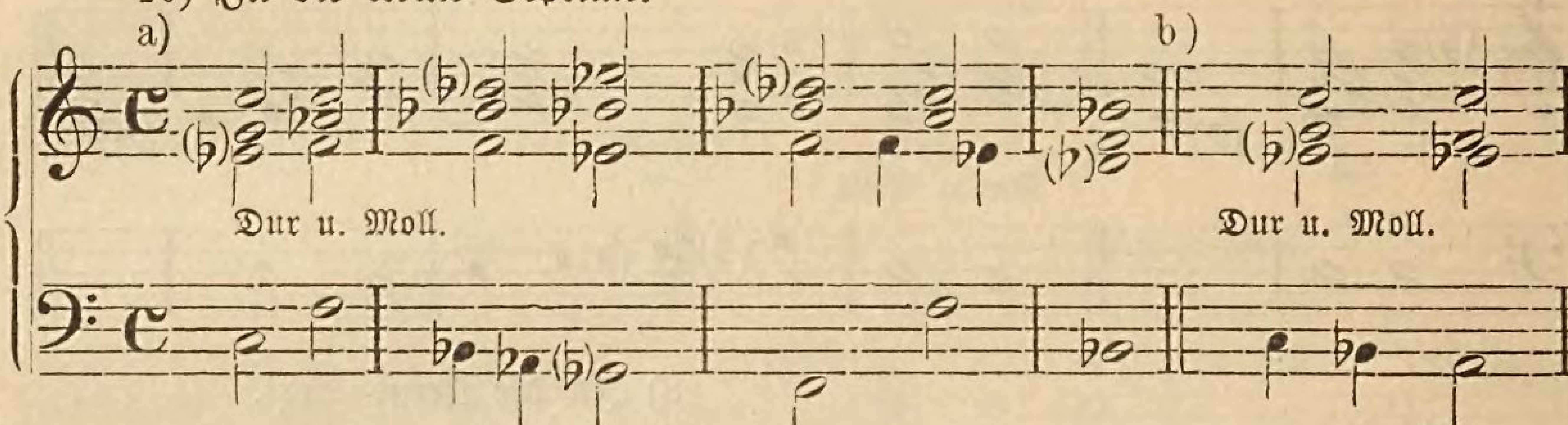
9) In die große Sext.

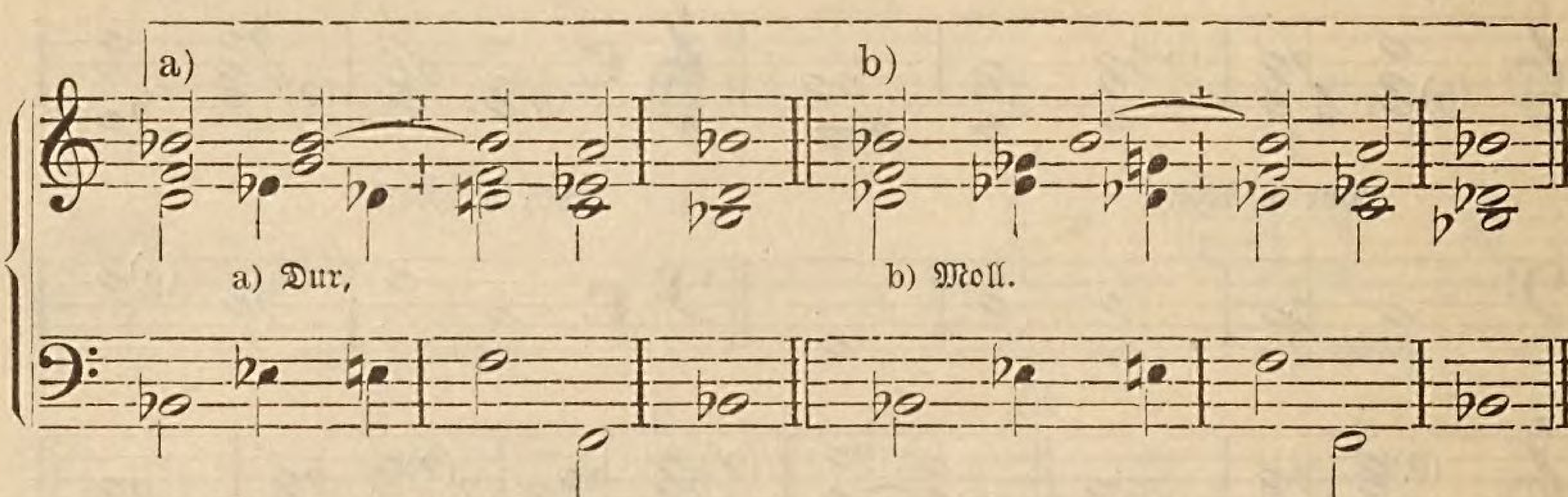




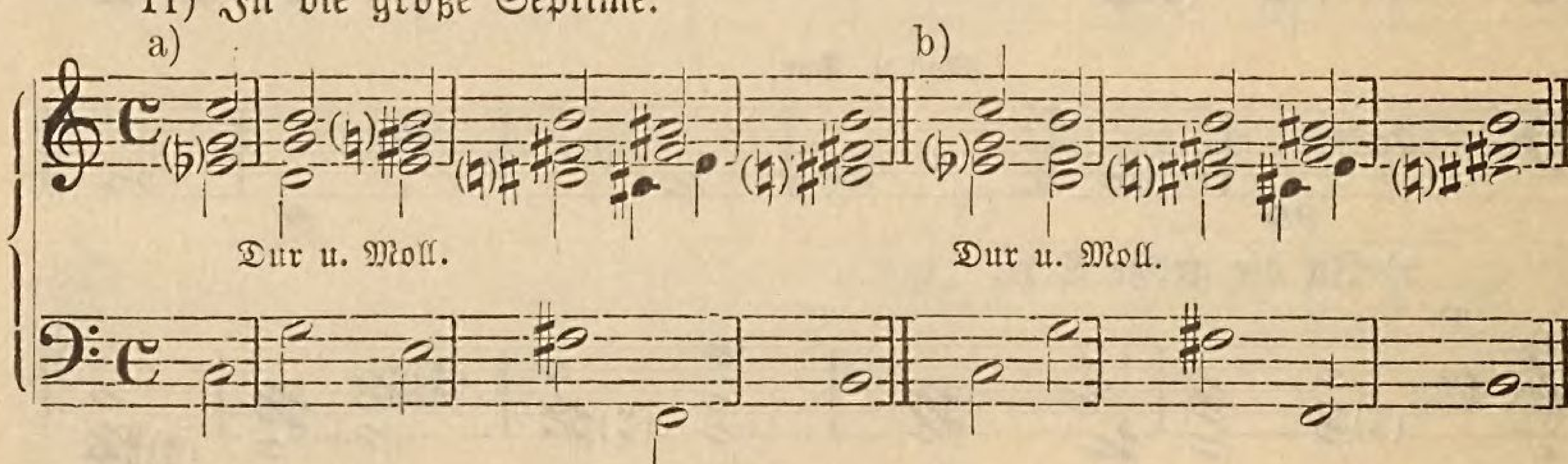


10) In die kleine Septime.





11) In die große Septime.



Anmerkung. Hier gegebene Modulationen, kurz, einfach und leicht verständlich, lasse man schriftlich und am Instrumente in alle Tonarten transponieren und dann fleißig, bis zur schnellsten Ausführung, üben und auswendig lernen. So steht der Seminarist, als angehender Organist, auf festen Füßen. Ist dieses Ziel sicher erreicht, dann ist der Freiheit im Modulieren zugleich das nötige Fundament gewonnen. Mit einigen Abänderungen sind — wie zu sehen — diese Beispiele als Modulationen von Dur nach Dur, von Dur nach Moll, von Moll nach Dur und von Moll nach Moll zu benutzen.

Dritter Abschnitt.

Der Choralsatz.[1])

§ 35. Die Modulation in einem Tonstücke.

Ein Tonstück, wenn es nicht ganz kurz ist, bleibt nicht in ein und derselben Tonart, sondern es weicht nach anderen Tonarten aus, d. i. einzelne Sätze und Teile des Ganzen stehen in anderen als in der vorgezeichneten Tonart. Diejenigen Tonstücke, mit denen wir uns vorherrschend beschäftigen — Präludien, Choräle, Fugen, — sind in ihren Modulationen meist sehr einfach und beschränken dieselben auf die Verwandten des ersten Grades. Die Modulationen nach den Verwandten des zweiten Grades kommen ungleich seltener vor.

§ 36. Tonschlüsse (Kadenzen).

Die einzelnen Sätze eines Tonstückes endigen in sogenannten Tonschlüssen — Kadenzen, — die ihrer Form und Bildung nach sich sehr mannigfaltig gestalten und eben so verschieden auf unser Gefühl einwirken. Wir unterscheiden dreierlei Schlüsse, d. i. Ganzschlüsse, Halbschlüsse und Trugschlüsse.

1. Der Ganzschluß.

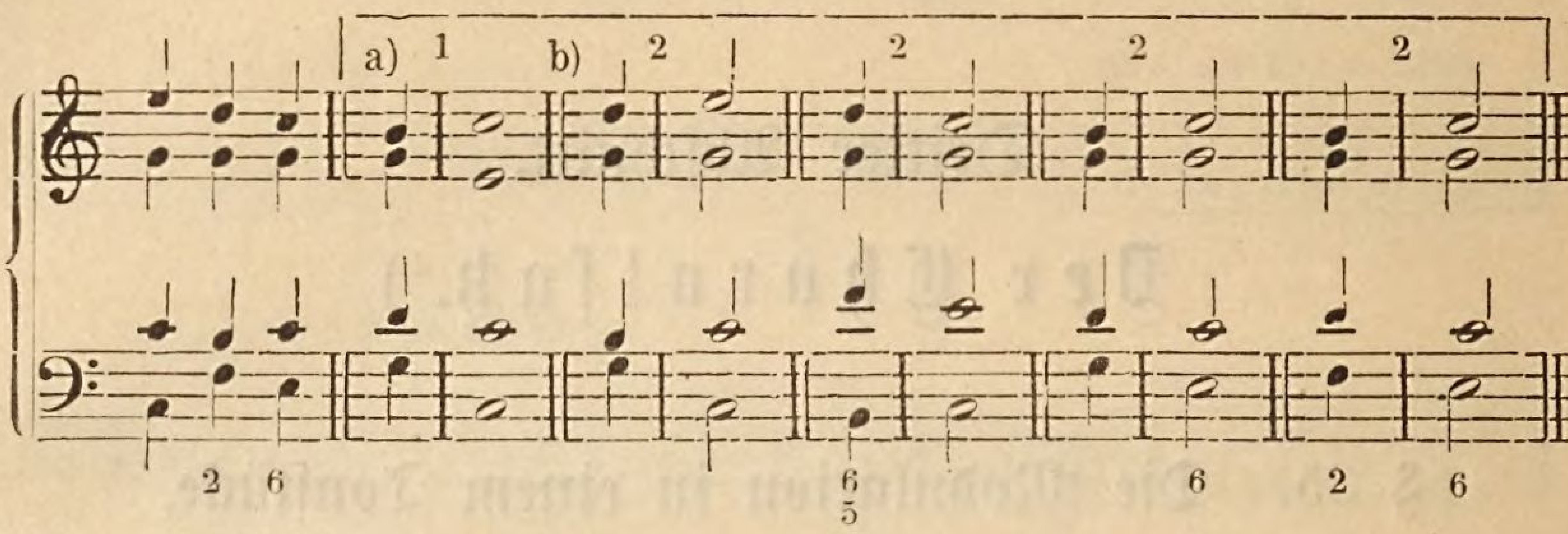
Er entsteht, wenn die Harmonie beim Schlusse ihren Schritt (Fortgang) von der Dominante zur Tonika nimmt. Es giebt ganze vollkommene und ganze unvollkommene Schlüsse. Der Schluß ist ein ganzer vollkommener, wenn beide Schlußaccorde in der Grundgestalt vorkommen und der letzte Accord in der Oktavlage steht, a). Er ist ein ganzer unvollkommener, wenn eine oder die andere, oder beide Bedingungen fehlen, b).

Hier angeführte Schlüsse heißen authentische zum Unterschied von den plagalischen. Der plagalische Schluß wird durch die Subdominante gebildet; dieselbe kann in Dur sowohl Dur, als auch Moll sein; in Moll ist sie immer ein Molldreiklang, c). Folgt die plagalische Kadenz auf eine authentische, so heißt diese Art Schluß Kirchenschluß. Derselbe giebt einem größeren Tonstücke, namentlich einem Kirchenmusikstücke, etwas ungemein Feierliches, Majestätisches und Erhabenes, d). Die ganze vollkommene Kadenz ist diejenige, welche das Tonstück am

---

1) II. u. IV. Arbeitsheft zur großen Ausgabe der Harmonielehre.

vollkommensten abschließt. Sie steht daher auch am Ende der Tonstücke und heißt als solche **Finalkadenz** (Finalschluß, Endschluß). Der Schlußaccord der ganzen Kadenz steht auf **guter Zeit**.



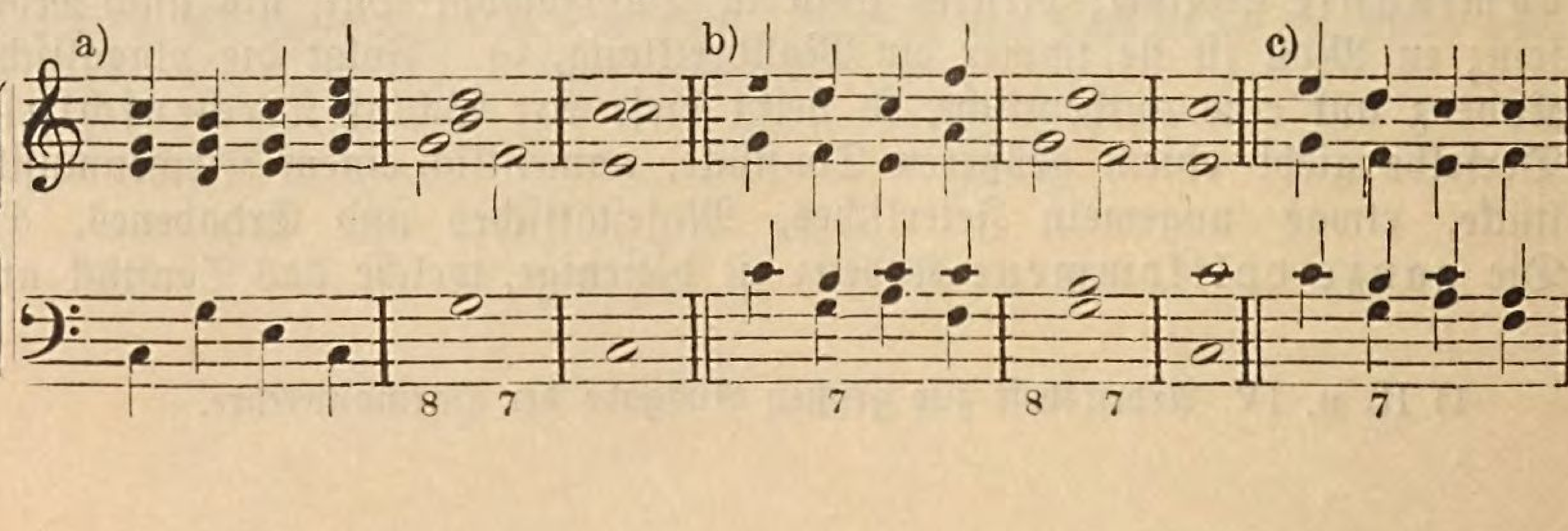


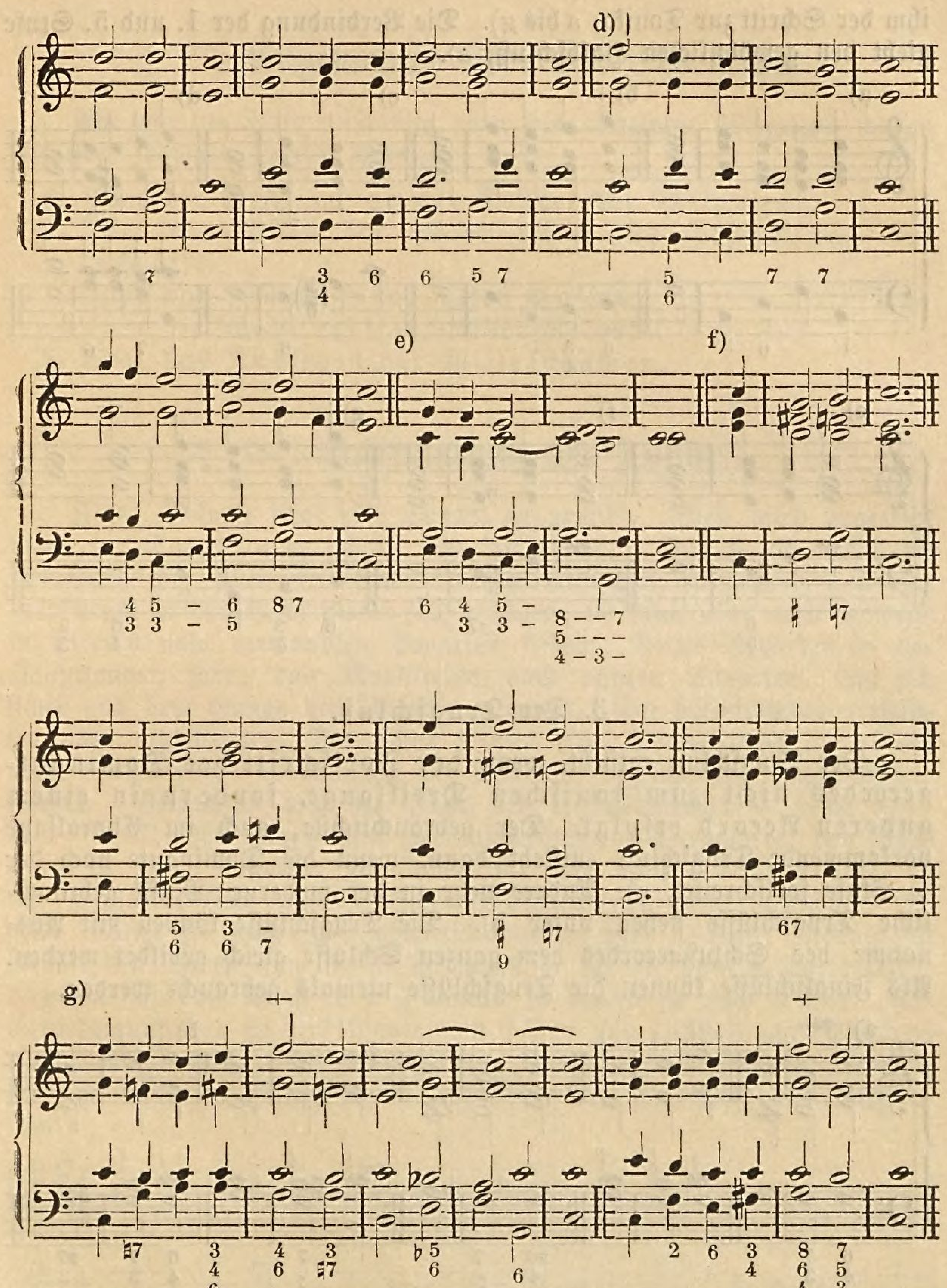
Will man das Gefühl auf den Schluß, namentlich am Ende eines Tonstückes oder größeren Satzes vorbereiten, so läßt man demselben **Vorbereitungsaccorde** vorangehen.

Als Vorbereitungsaccorde eignen sich: 1. der Tonikadreiklang, a). 2. Der Dreiklang der Subdominante, b). 3. Der Dreiklang und Septimenaccord der zweiten Stufe, c und d). 4. der Quartvorhalt, e). 5. Die Wechseldominante als Dreiklang, Septimen- und Nonenaccord, f).

Unter Wechseldominantaccord versteht man den Dominantaccord der Dominante einer Tonart. C-Dur hat G-Dur und G-Dur hat D-Dur zur Dominante. In C-Dur sind also der Dreiklang d fis a, der Septimenaccord d fis a c, der große Nonenaccord d fis a c e und, da der kleine Nonenaccord in Dur und Moll gebräuchlich ist, der kleine Nonenaccord d fis a c es und der verminderte Septimenaccord fis a c es Wechseldominantaccorde. Durch den Gebrauch dieser Accorde soll nicht eine Ausweichung nach der Dominante, sondern nur ein stärkeres Hervorheben derselben erzielt werden und eben deshalb eignen sie sich so vorzüglich zur Vermittlung der Schlüsse.

Die Wechseldominante kündigt die Dominante an und geht ihr unmittelbar voran, f), oder es schiebt sich zwischen beide Dominanten der tonische Quartsextaccord ein, g), wie überhaupt zwischen alle hier genannten Vorbereitungsaccorde und den Dominantaccord der Quartsextaccord des tonischen Dreiklanges eingeschoben werden kann.





Diese Ganzschlüsse sind nach Auswahl zu transponieren.

2. Der Halbschluß.

Der Halbschluß macht seinen Harmoniefortschritt zur Dominante; er kann deshalb nicht am Ende eines Tonstückes stehen und nur einen kürzeren musikalischen Gedanken oder Satz innerhalb eines Tonstückes abschließen. Der Form nach kann er der ganzen Kadenz gleich gebildet werden; er kann auch dieselben Vorbereitungsaccorde haben, doch fehlt

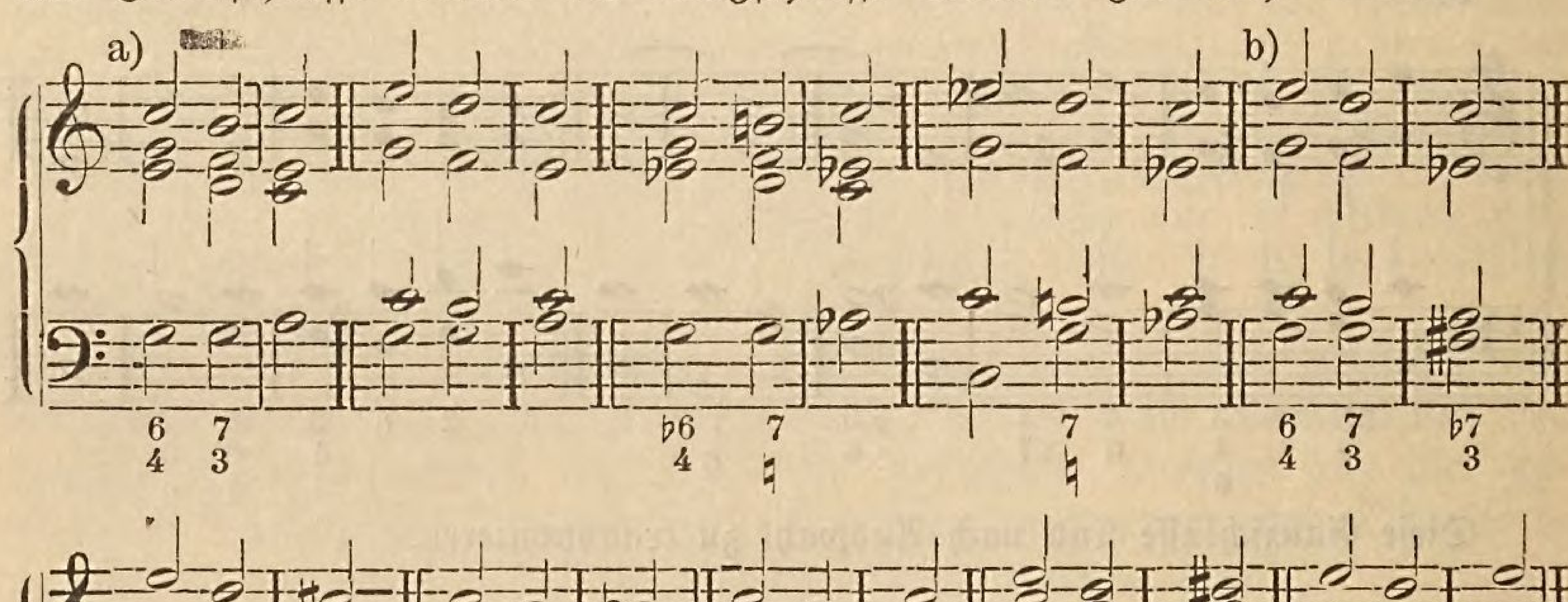
ihm der Schritt zur Tonika, a bis g). Die Verbindung der 1. und 5. Stufe giebt den gewöhnlichen Halbschluß, a).

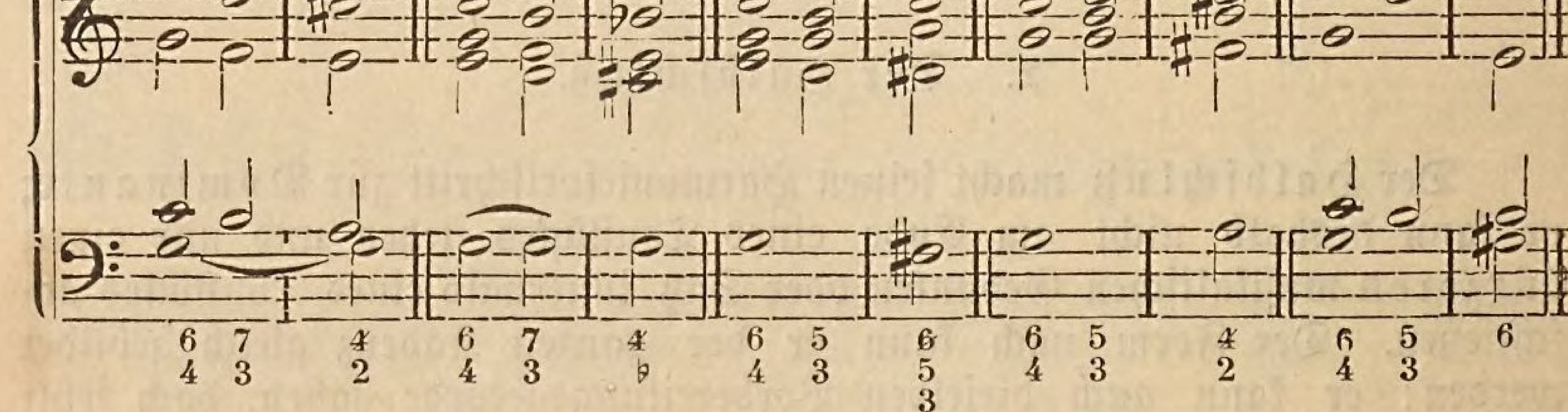




3. Der Trugschluß.

Der Trugschluß entsteht, wenn der Fortschritt des Dominantaccordes nicht zum tonischen Dreiklange, sondern in einem anderen Accord erfolgt. Der gebräuchlichste, auch im Choralsatze vorkommende Trugschluß entsteht dann, wenn die Dominante nach der 6. Stufe fortschreitet, a). Andere mehr in der modernen Musik gebräuchliche Trugschlüsse stehen unter b). Die Trugschlüsse können mit Ausnahme des Schlußaccordes dem ganzen Schlusse gleich gebildet werden. Als Finalschlüsse können die Trugschlüsse niemals gebraucht werden.





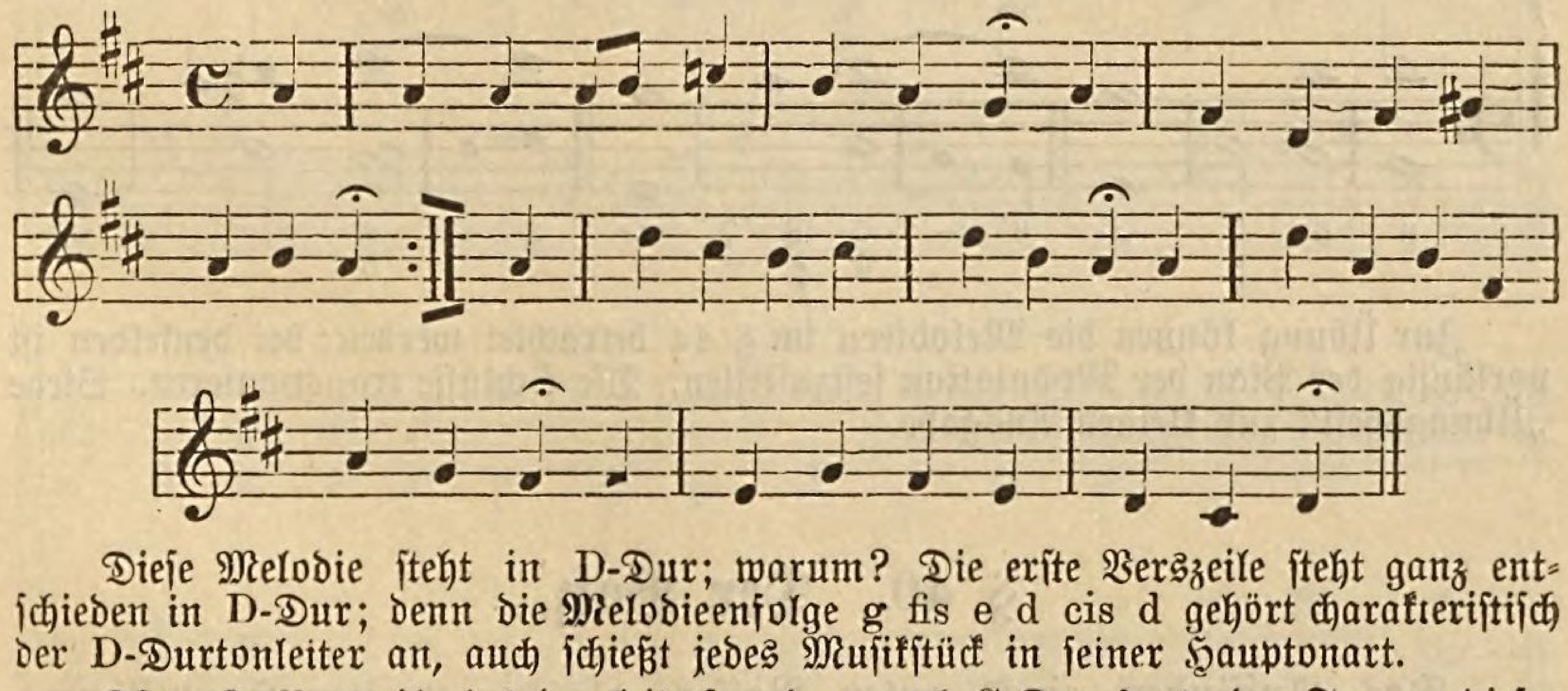
§ 37. Allgemeines über den Choralsatz.

Ehe wir zur Harmonisierung einer Choralmelodie übergehen, wollen wir über folgende Punkte sprechen:

1. Über die Bestimmung der Tonart der Melodieen.
2. Über den Plan der Modulation und Feststellung der Schlüsse.
3. Über das Finden eines guten Basses.
4. Über die Wahl entsprechender Accorde.
5. Über das Aussetzen der Mittelstimmen.

§ 38. Bestimmung der Tonart.

Jeder Melodie liegt eine Tonart zu grunde. Diese wird angezeigt durch die Vorzeichnung, durch den Anfang und Schluß und durch die Bewegung der Melodie. Eine Melodie kann ganz entschieden und vorherrschend in der Haupttonart sich bewegen; sie kann aber auch teilweise in anderen nahe verwandten Tonarten stehen. Dieses Beharren in der Haupttonart, sowie das Modulieren nach andern Tonarten, läßt sich sicher aus dem Gange der Melodie erkennen. Ein leiterfremder (erhöhter oder erniedrigter) Ton schon deutet eine Ausweichung an; ebenso aber eigentümliche Wendungen der Melodie, bezeichnende Intervallfortschritte. Betrachten wir die Töne der D-Durtonleiter d e fis g — a h cis d! Es folgen hier zwei unverbundene Tetrachorde, von denen jedes in zwei Tonarten zu finden ist. Die Töne d e fis g liegen in der D-Durtonleiter unten, in der G-Durtonleiter oben. Aufwärts folgend weisen sie nach G-, abwärts folgend nach D-Dur. Ebenso ist es mit den Tönen a h cis d; sie liegen in der D- und A-Durtonleiter. Nehmen wir die Töne h a g heraus, so deuten sie nach G-Dur. Die Erniedrigung des fis in f könnte nach C-Dur und D-Moll, die Erhöhung des g in gis nach A-Dur hinweisen. Betrache nun folgende Melodie (Erfreue dich, o Christenheit! — Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gott).



Diese Melodie steht in D-Dur; warum? Die erste Verszeile steht ganz entschieden in D-Dur; denn die Melodieenfolge g fis e d cis d gehört charakteristisch der D-Durtonleiter an, auch schießt jedes Musikstück in seiner Haupttonart.

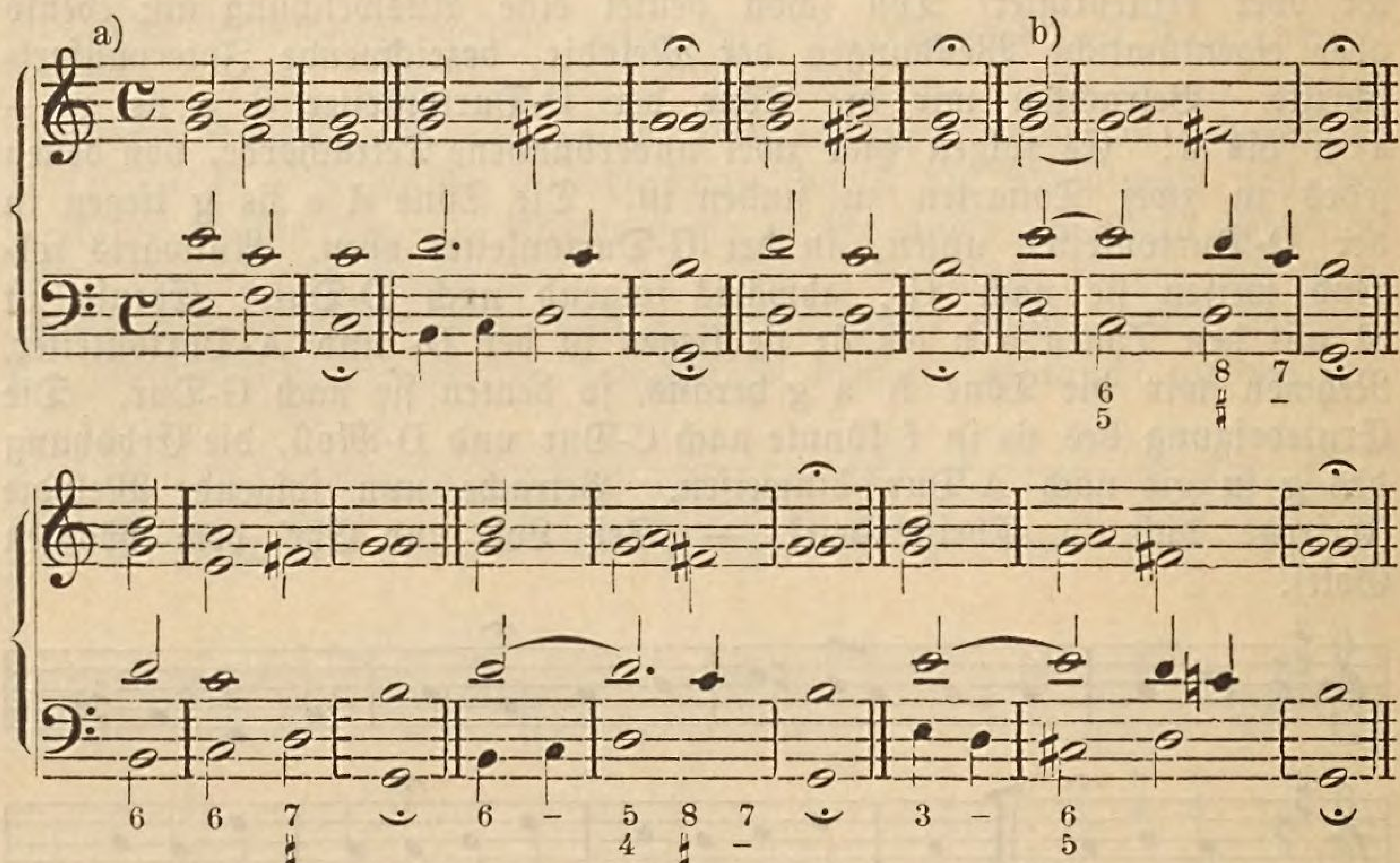
Die erste Verszeile hat den leiterfremden, nach G-Dur deutenden Ton c; dieser und die Folge der Melodie c h a g weisen entschieden auf eine Modulation nach

der Subdominante G-Dur hin. In der zweiten Verszeile weist der leiterfremde Ton gis nach A-Dur. — Die dritte Verszeile schließt in A-Dur. Die vierte Verszeile verlangt einen Schluß in D-Dur; auch könnte ein Halbschluß in e-Moll erfolgen.

§ 39. Der Plan der Modulation.

Die Modulationen setzen sich in den Choralschlüssen fest. Bei der Bestimmung und Auswahl der Modulationen müssen wir die harmonische Einheit des Ganzen, die Beziehungen zur Haupttonart im Auge behalten. Es gilt hierbei als Regel: Man moduliert zunächst in die Tonarten des ersten Grades der Verwandtschaft d. i. nach der Dominante und Subdominante und in die Paralleltonart.

Sind Schlüsse in mehreren Tonarten gleich gut möglich, so gebe man der Tonart den Vorzug, in welcher bis dahin noch kein Schluß gebildet wurde. Übrigens kann man jede Schlußnote als Oktave, Terz oder Quint des unterzulegenden Basses ansehen, und oft sind Schlüsse in allen drei Weisen möglich. In diesem Falle entscheidet immer die Rücksicht auf die Natürlichkeit und Mannigfaltigkeit der Modulation, a). Sind in einem Chorale die Schlüsse durchaus nur oder doch vorherrschend nur in einer Tonart zu machen, so gestalte man sie wenigstens der Form nach recht mannigfaltig, b).



Zur Übung können die Melodieen im § 44 betrachtet werden; bei denselben ist vorläufig der Plan der Modulation festzustellen. Die Schlüsse transponieren. Siehe „Übungsheft" zur kleinen Ausgabe.

§ 40. Der Baß.

Das Auffinden eines guten Basses, als der zweiten Hauptstimme, ist für einen musterhaften Choralsatz von ganz besonderer Wichtigkeit.

1. Die um eine Quart und eine Sekunde steigenden, um eine Sekunde und um eine Terz fallenden Baßschritte sind die besten, a). Die Gegenbewegung des Basses zur Melodie ist jeder anderen Bewegungsart vorzuziehen.

2. Der Melodienote des guten Taktteiles gebe man wo möglich eine neue Harmonie; wenn dieses nicht sein kann, dann stelle man den Accord wenigstens in eine andere Lage, b). Dem ersten Melodietone gebe man den Tonikadreiklang. Fängt die Melodie auf guter Zeit und mit der Quint an, so giebt man diesem Tone nach Umständen den Tonika- oder Dominanten-Dreiklang. Einzelne Komponisten lassen in einem solchen Falle die Harmonie unbestimmt und nehmen den Ton in allen Stimmen unisono, c).

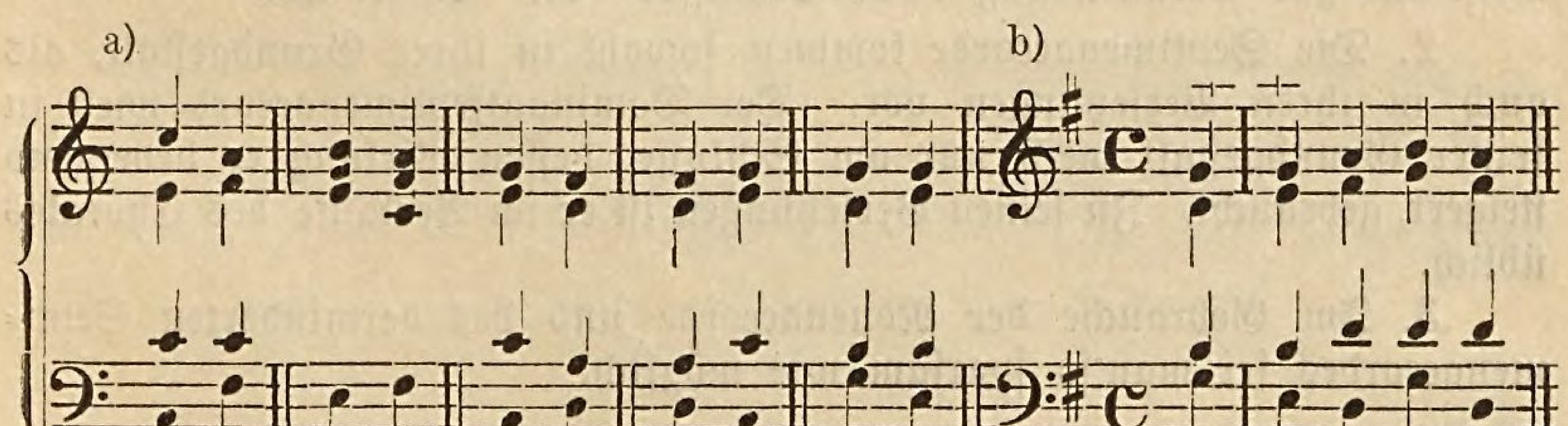
3. Der Baß kann liegen bleiben, wenn die andern Stimmen entschieden fortschreiten, d).

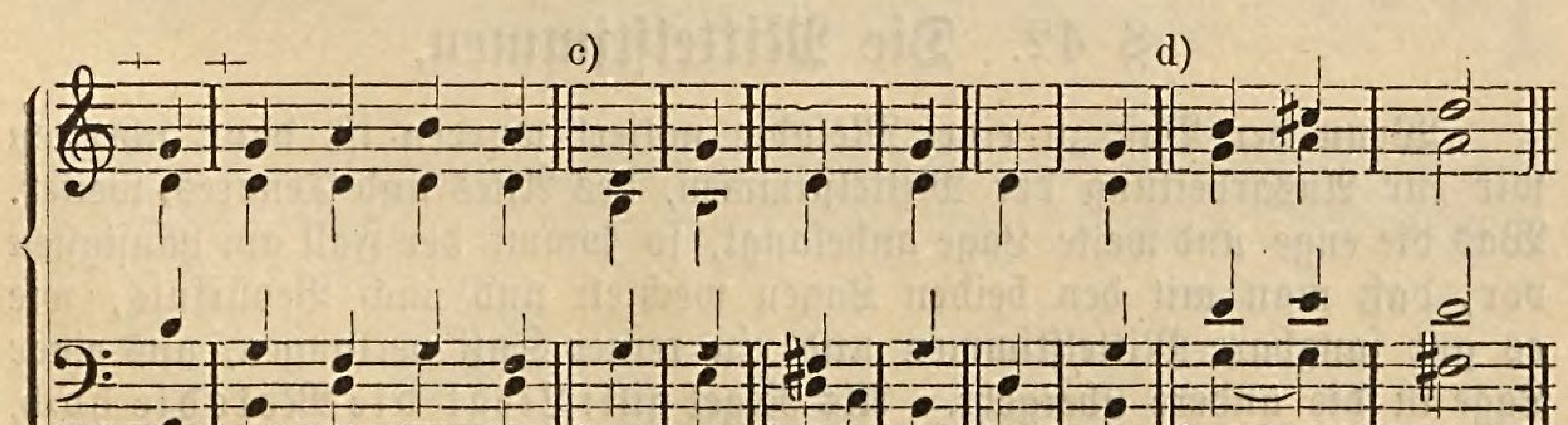
4. Man giebt nicht zwei Melodienoten, wenn sie sich auch gleich wären (Tonwiederholung), ganz ein und dieselbe Harmonie, man wendet wenigstens eine Umkehrung an, e); doch kommt es vor, daß eine Melodienote zwei Harmonieen erhält, f). Wiederholt sich eine Melodienote ein oder mehrere Male in monotoner Weise, so gebe man ihr verschiedene Bässe und helfe so der Einförmigkeit ab, g).

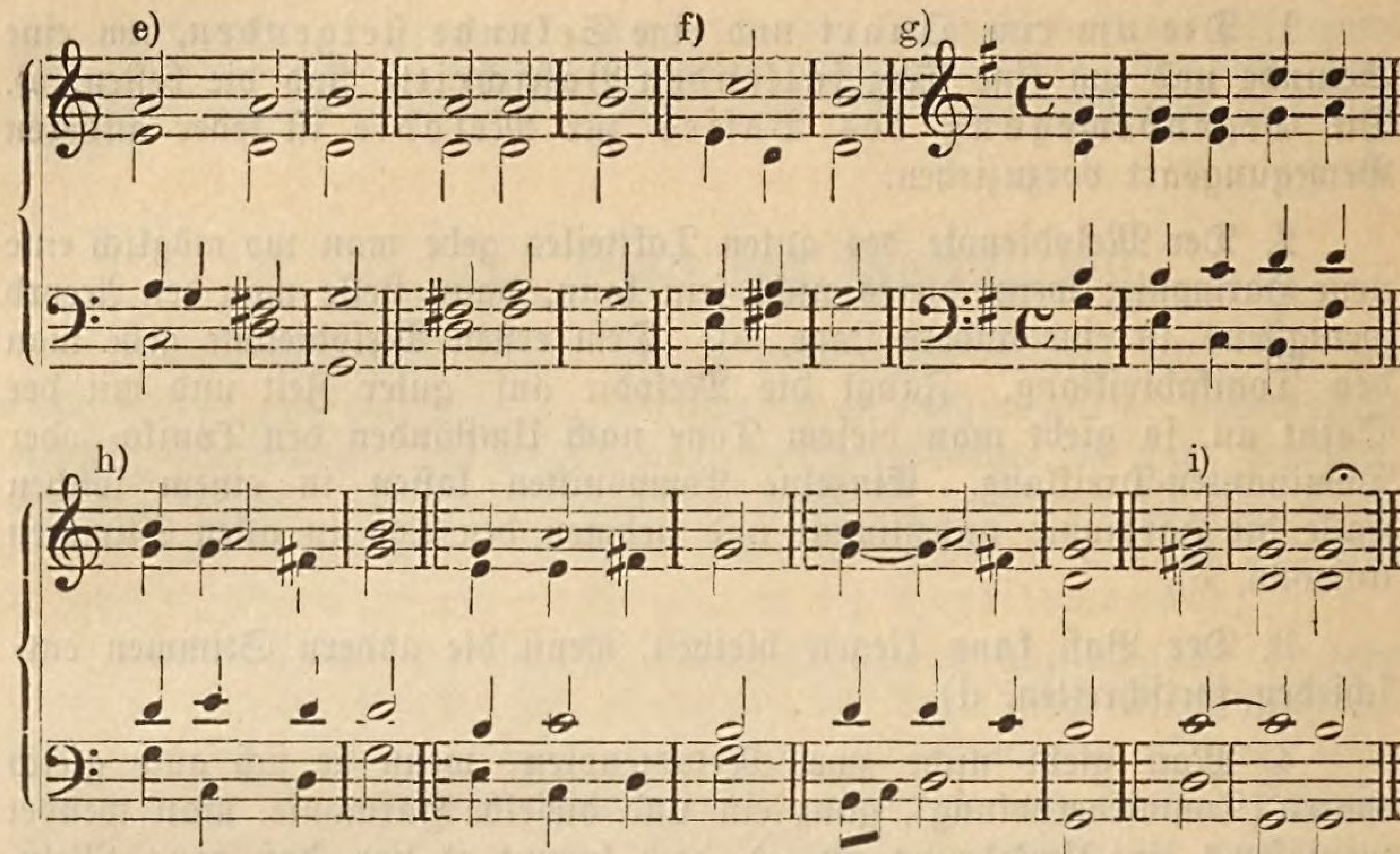
5. Eine ganze Note, wie sie namentlich vor dem Schlusse oft vorkommt, erhält entweder zwei Harmonieen, oder es wird durch einen Vorhalt, in der Regel Quartvorhalt, die rhythmische und harmonische Bewegung fortgesetzt, h).

6. Hat eine Verszeile am Schlusse eine Tonwiederholung in der Melodie, so ist dem ersten Tone dieselbe Harmonie wie dem zweiten, aber mit einem Quartvorhalte, zu geben, i).

Lassen sich über einen Baß die Mittelstimmen leicht und bequem setzen, so ist dieses das Zeichen eines guten Basses.







§ 41. Über die Wahl der Accorde.

1. Die wichtigsten leitereigenen Harmonieen einer Tonart, d. i. die auf der 1., 4. und 5. Stufe müssen vorherrschen. Der Dreiklang in seiner Grundgestalt und seine erste Versetzung, d. i. der Sextaccord, gelten als die einfachsten und zugleich kräftigsten Accorde. Der Sextaccord, gebildet aus dem verminderten Dreiklange (d f h), ist ein sehr kirchlicher Accord und seine Anwendung namentlich bei Leittönen (chromatisch erhöhten Tönen der Melodie) sehr gebräuchlich und sehr zu empfehlen.

Die zweite Umkehrung des Dreiklanges, der Quartsextaccord, kommt meist nur zur Vermittelung eines Schlusses vor. S. S. 21.

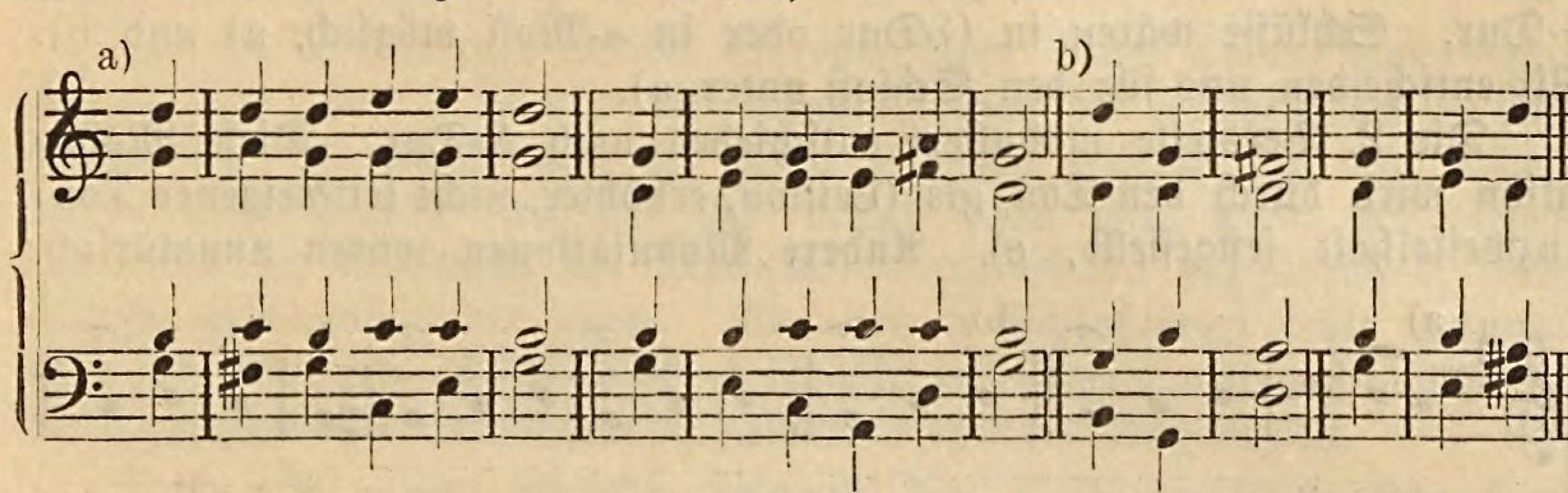
2. Die Septimenaccorde kommen sowohl in ihrer Grundgestalt, als auch in ihren Versetzungen vor. Der Dominantseptimenaccord wird in seiner Grundgestalt meist nur am Schlusse, dessen Wirkung er bedeutend steigert, gebraucht. In seinen Versetzungen ist er im Verlaufe des Chorales üblich.

3. Im Gebrauche der Nonenaccorde und des verminderten Septimenaccordes sei man so sparsam wie möglich.

§ 42. Die Mittelstimmen.

Wenn der Baß zu einer Melodie notiert worden ist, dann schreiten wir zur Ausarbeitung der Mittelstimmen, des Altes und Tenores, weiter. Was die enge und weite Lage anbelangt, so kommt der Fall am häufigsten vor, daß man mit den beiden Lagen wechselt und nach Bedürfnis, wie es gut sangbare Mittelstimmen und ein reiner Satz verlangen, aus einer Lage in die andere übergeht. Als Regel gilt: Liegt die Melodie hoch, so nimmt man die weite, liegt sie tief, die enge Lage, a).

Geht eine Melodie springend aus der Höhe in die Tiefe, so giebt man dem hohen Tone die weite, dem tiefen die enge Lage und umgekehrt, b). Den Tenor führt man oft in den Baßton oder seine Oktave hinein; man will hierdurch das zu tiefe Hinuntergehen des Tenores namentlich in die Quint des Dreiklanges vermeiden, c).





Anmerkung. Ehe man zum fleißigen Üben im Harmonisieren gegebener Choralmelodieen übergeht, müssen musterhaft harmonisierte Choräle allseitig betrachtet werden. Man verfahre hierbei nach folgenden Dispositionen. 1. Bestimmung der Tonart; 2. Modulation; 3. Schlüsse; 4. Bässe; 5. Accorde; 6. Mittelstimmen. (Vergleiche die größere Ausgabe [8. Aufl.] der Harmonielehre.)

§ 43. Harmonisieren gegebener Choralmelodieen.

Man gewöhne die Schüler streng nach folgender Disposition zu arbeiten.

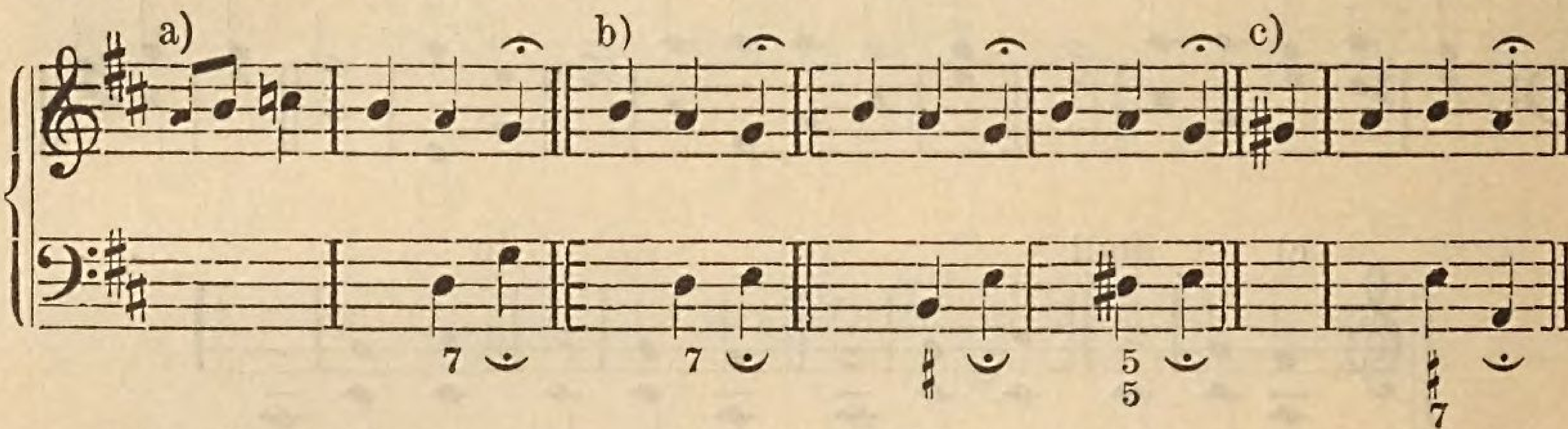
1. Bestimmung der Tonart. (Finalschluß.)
2. Entwerfung des Planes der Modulation. (Schlüsse.)
3. Finden eines guten Basses. (Accorde.)
4. Aussetzen der Mittelstimmen.



ad 1. Siehe Seite 73.

ad 2. Jetzt entwerfen wir den Plan der Modulation. Die Modulation setzt sich in den Schlüssen fest. Da der Choral in D-Dur steht, so wird der Endschluß in derselben Tonart gemacht. Die erste Verszeile beginnt in D-Dur, wendet sich aber vom Tone c ab entschieden nach G-Dur. Schlüsse wären in G-Dur oder in e-Moll möglich, a) und b). Wir entscheiden uns für den Schluß unter a).

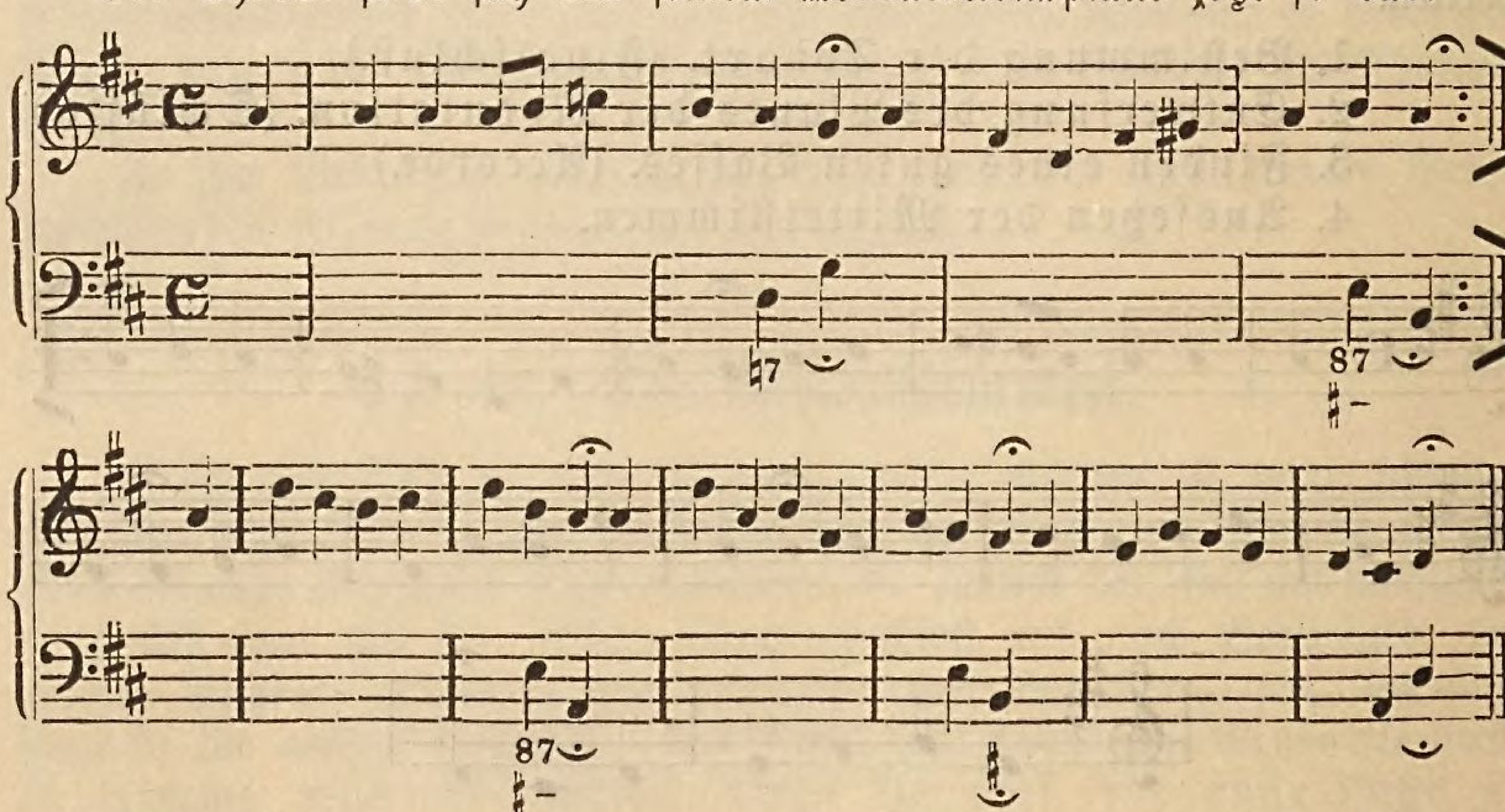
Die 2. Verszeile moduliert entschieden nach A-Dur. Diese Modulation wird durch den Ton gis (Leitton, erhöhter, nicht leitereigener Ton) unzweifelhaft festgestellt, c). Andere Modulationen wären unnatürlich.



Die 3. Verszeile kann einen Halbschluß auf d machen, oder nach A-Dur und fis-Moll modulieren. Z. B. a, b, c d). Um allen diesen Schlüssen ist der unter b) der beste und natürlichste. Die 4. Verszeile moduliert entweder nach D-Dur oder e-Moll; im letzteren Falle ist ein Halbschluß auf der Dominante von e-Moll auf H-Dur zu machen, e) und f). Wir wählen der Mannigfaltigkeit wegen den Schluß in e-Moll.



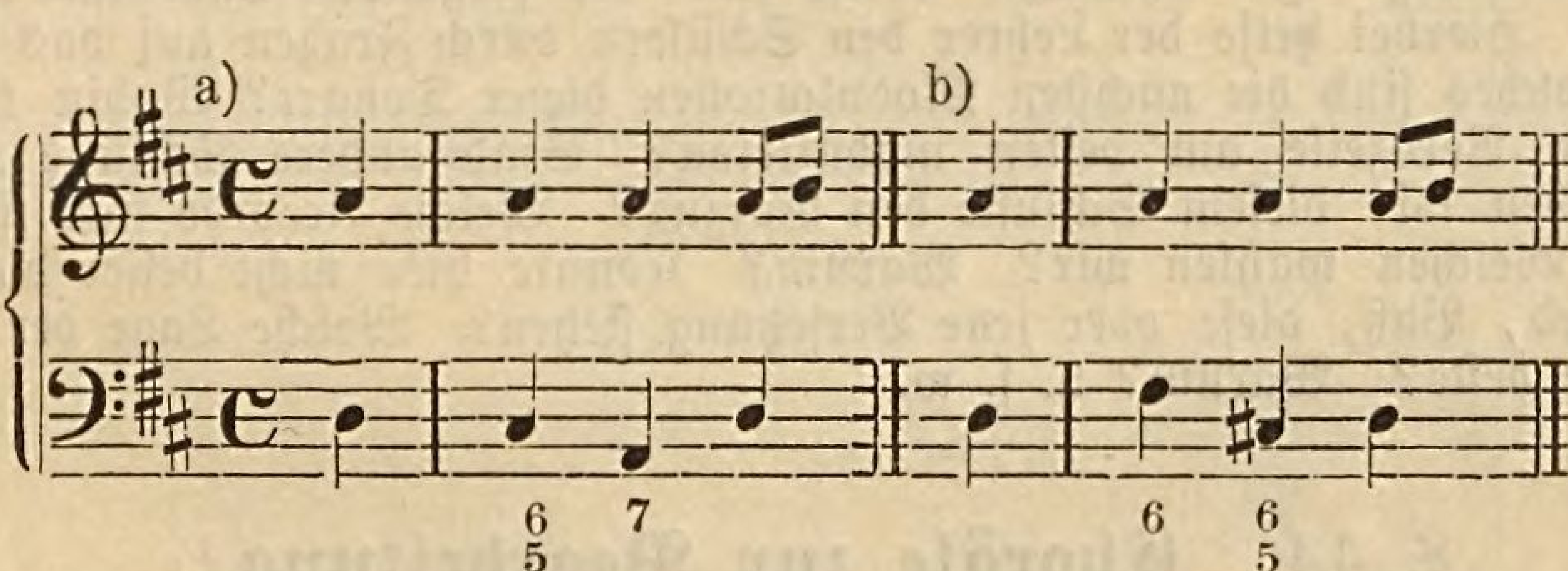
Der Choral stellt sich mit seinem Modulationsplane jetzt so dar:

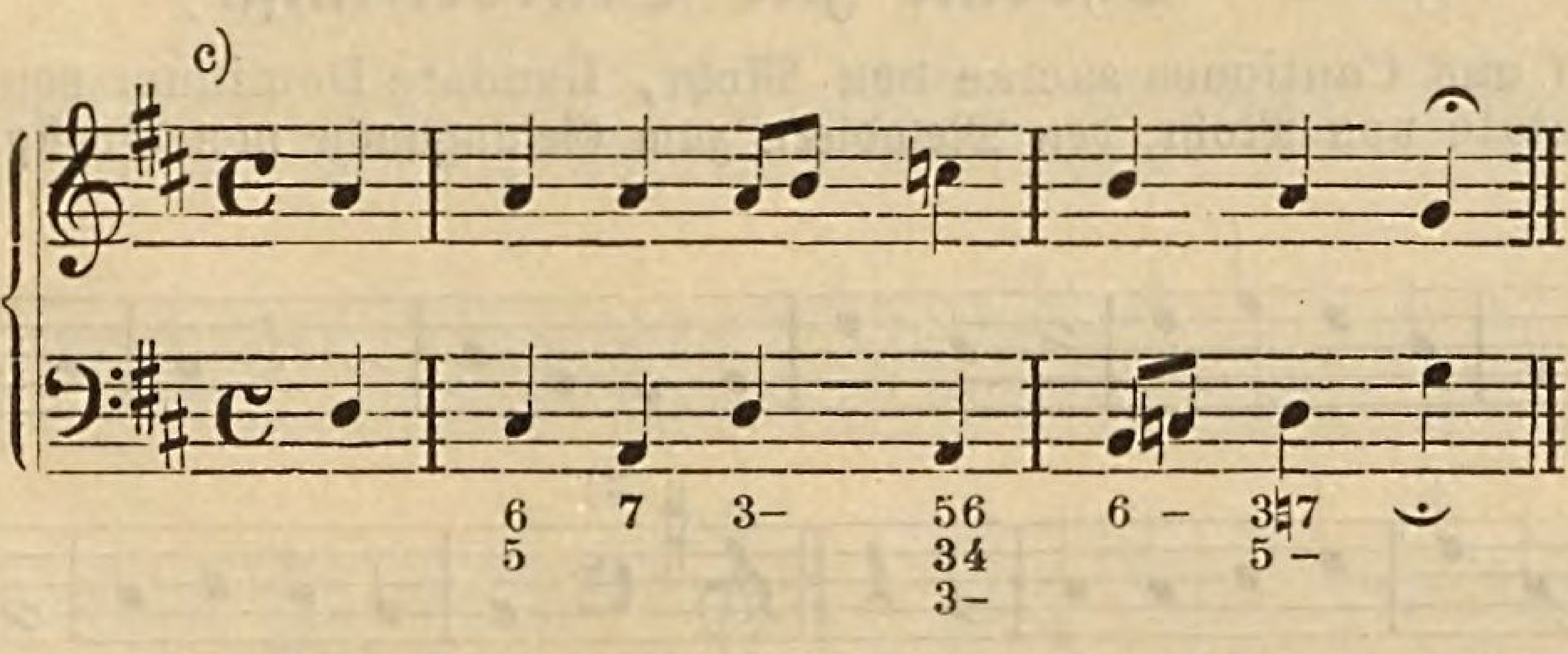


ad 3. Wir gehen zum Suchen nach einem guten Basse über. Diese Arbeit wird uns durch die vorangegangene erleichtert. In jeder Verszeile steuern wir nämlich bestimmten und sicheren Zielen, bestimmten Tonarten zu; diese Ziele können oft nur durch ganz bestimmte Bässe (Accorde) erreicht werden.

In der 1. Verszeile wendet sich vom Tone c der Choral von D-Dur nach G-Dur; das c ist also mit einem Accorde der G-Durtonart zu harmonisieren. Es bleibt uns die Wahl zwischen a-Moll und dem Dominant-Septimenaccorde auf d. Am besten thun wir, wenn wir diesem Tone, um die Wendung der Modulation entschieden auszudrücken, beide Accorde hinter einander geben. Von den 4 Schlußtönen fehlt uns nur noch für den Ton h ein Baß; er erhält den Sextaccord auf h mit der Durchgangsnote c; so wird ein schöner fließender Baß erzielt.

Das erste a der Melodie bekommt den D-Durdreiklang, also d in den Baß. Am wichtigsten ist indes das vierte a mit der Durchgangsnote h; denn da das darauf folgende c den a-Molldreiklang hat, so kann dieses a nur den D-Durdreiklang erhalten, weil nach diesem Accorde a-Moll leicht und ungezwungen erscheint. Die Melodienote h lassen wir durchgehen, geben ihr also keine besondere Harmonie. Nun ist noch das zweite und dritte a zu harmonisieren. Da das erste und vierte a D-Dur hat, so geben wir den beiden dazwischen liegenden den A-Duraccord, oder dem zweiten wieder D-Dur und dem dritten allein A-Dur. Beide Bässe sind gut. Beispiel a und b. Wir ziehen den Baß unter a) dem unter b) vor. Man giebt nämlich der Melodienote auf guter Zeit gern eine neue Harmonie. Die 1. Verszeile erhält also die Bässe unter c).





Anmerkung. Vom Basse a ab haben wir einen schönen geschlossenen Baßgang gewonnen, welcher durch seine Gegenbewegung zur Melodie um so gerechtfertigter erscheint. Die durch die durchgehende Melodienote h begonnene lebhaftere Bewegung wird durch den Wechsel der Harmonie in den Mittelstimmen auf dem Basse a, durch den Durchgang im Basse h c, dann durch die nachschlagende Septime bis zum Schlusse fortgesetzt.

In der 2. Verszeile erhält der 1. Ton a den Sextaccord auf cis. Dieser Baß war eine Notwendigkeit, weil die nachfolgenden Töne fis und d D-Dur verlangen. Wir geben, um einen Baßfortschritt zu erlangen, dem fis den Ton d, also den Grundbaß, und dem Tone d den Sextaccord auf fis. Die hierauf folgende Melodienote fis kann D-Dur und h-Moll bekommen. Wir entscheiden uns für h-Moll. Wir entgehen der Einförmigkeit, und da der Ton gis E-Dur verlangt, so bereitet h-Moll diesen und noch mehr den Dominant-Septimenaccord auf e auf das beste vor. Da der Schluß dieser Verszeile in A-Dur zu machen ist, so thun wir gut, den Dominant-Septimenaccord auf e (zur Melodienote gis gehörig) trugschlüssig nach fis-Moll aufzulösen. Die zweite Verszeile hat also folgende Bässe:



Anmerkung. Wiederholen sich Verszeilen in derselben Tonart, so giebt man denselben gern andere Accorde. Wiederholt sich dieselbe Melodie in der Dominante oder in einer anderen Tonart, so kann man ihr denselben Baß geben. Auf ähnliche Weise sind die übrigen Verszeilen zu besprechen. Siehe größere Ausgabe der Harmonielehre, 8. Aufl.

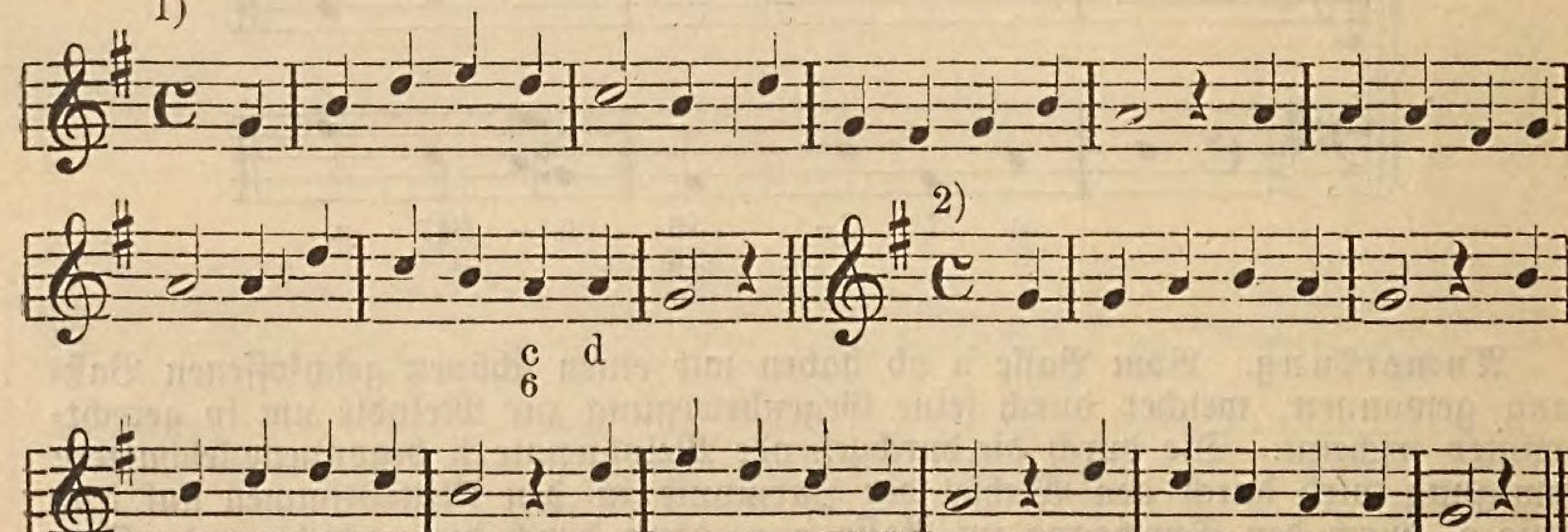
ad 4. Wir kommen nun zum Aussetzen der Mittelstimmen. Dies mögen die Schüler unter Beihilfe des Lehrers thun.

Anmerkung. In ähnlicher Weise sind die folgenden Choralmelodieen zu bearbeiten. Hierbei helfe der Lehrer den Schülern durch Fragen auf das Richtige. Z. B. Welches sind die nächsten Modulationen dieser Tonart? Wohin läßt man darum diese Verszeile am besten modulieren? Sind andere Schlüsse möglich? Warum geben wir diesem Schlusse den Vorzug? Welche Accorde sind überhaupt möglich? Welchen wählen wir? Warum? Könnte hier nicht besser dieser oder jener Accord, Baß, diese oder jene Versetzung stehen? Welche Lage der Accorde ist hier die beste? Warum? u. s. w.

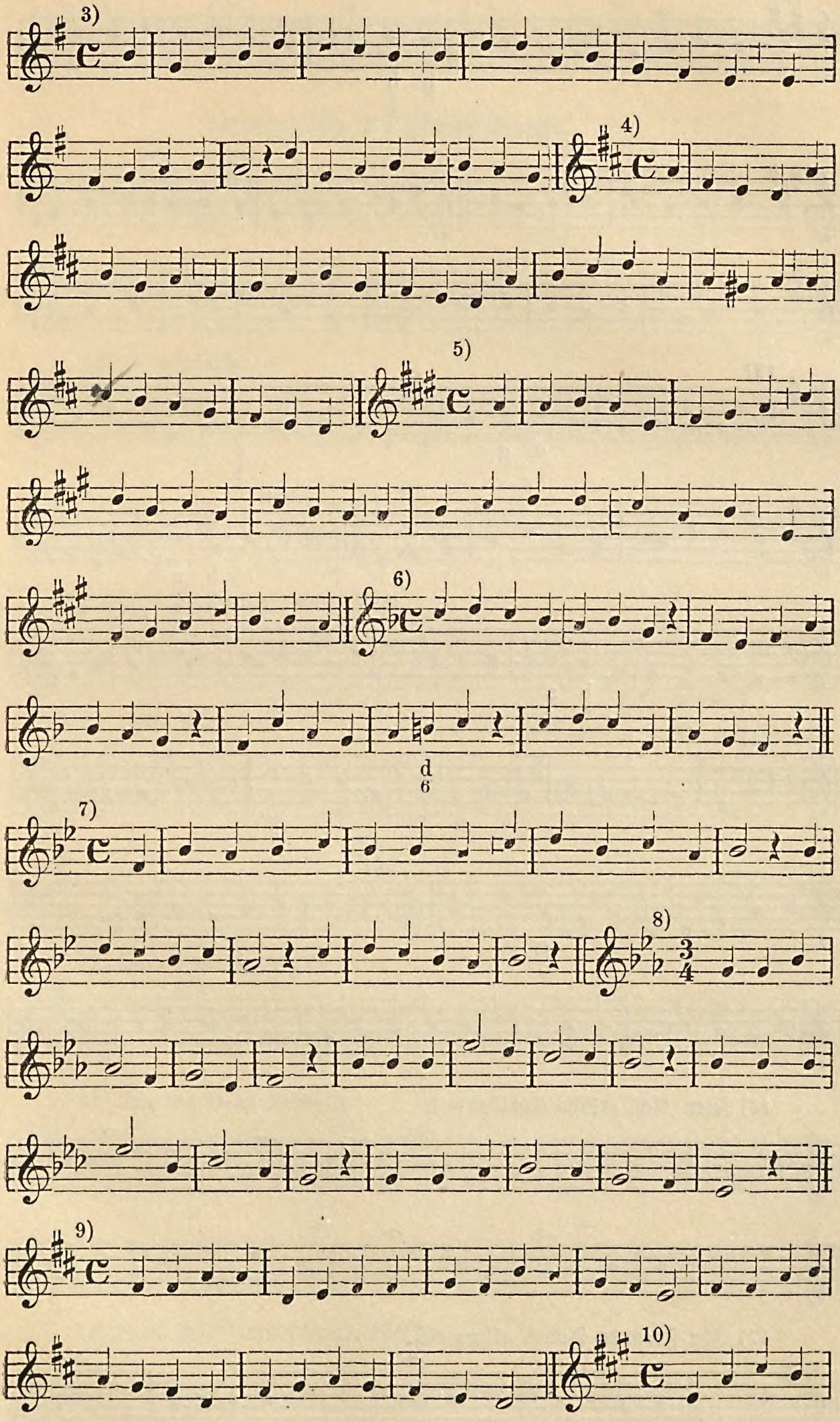
§ 44. Choräle zur Bearbeitung.[1])

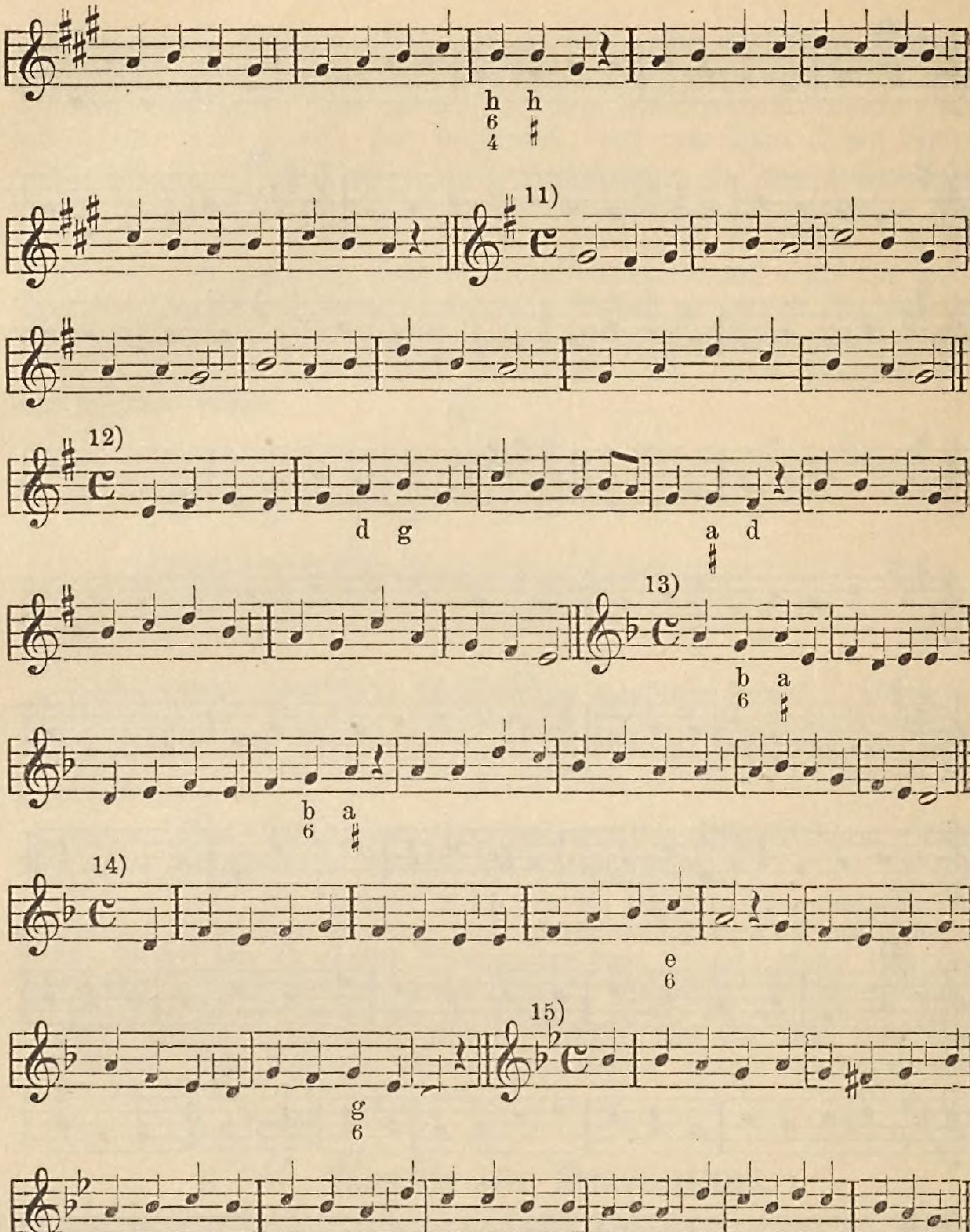
(Entnommen aus Cantiones sacrae von Mohr, Laudate Dominum von Töpler, Cantate von Mohr, den Melodieen zum Gesangbuche von Brosig.)

1)

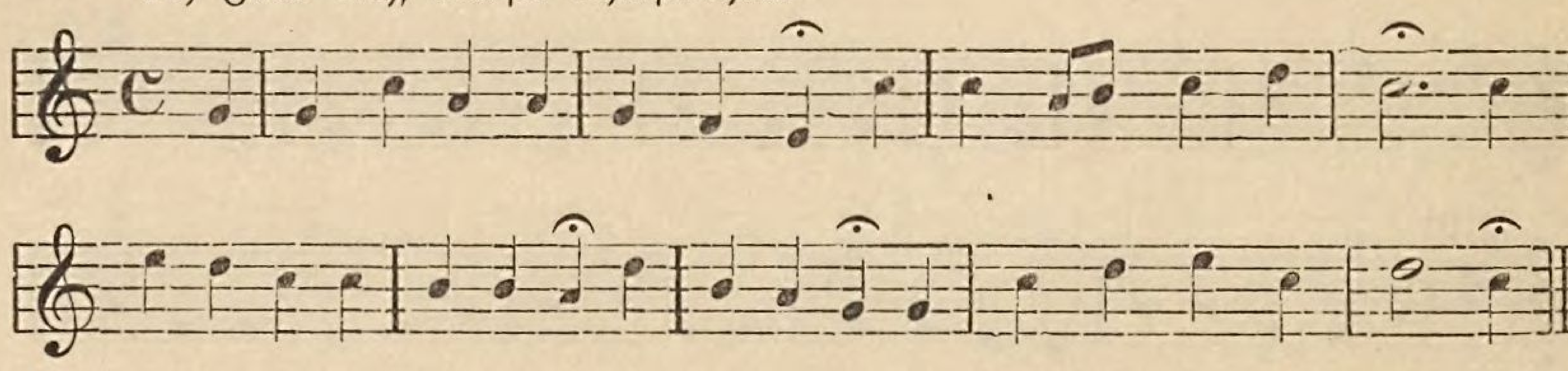


1) II. u. IV. Arbeitsheft, S. 10—19.

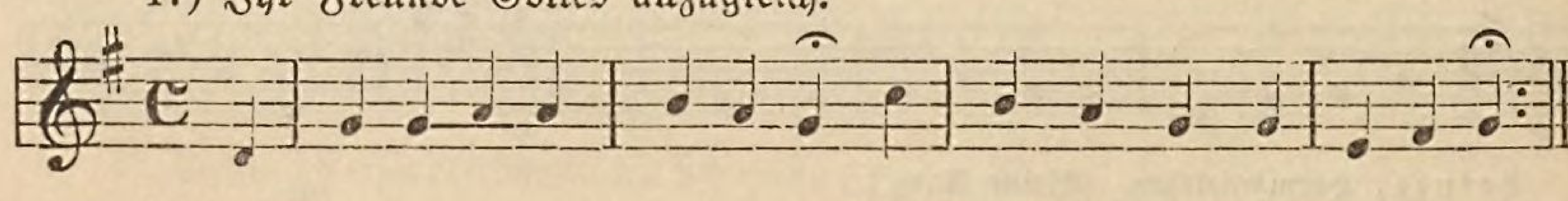

3)
4)
5)
6)
d
6
7)
8)
9)
10)

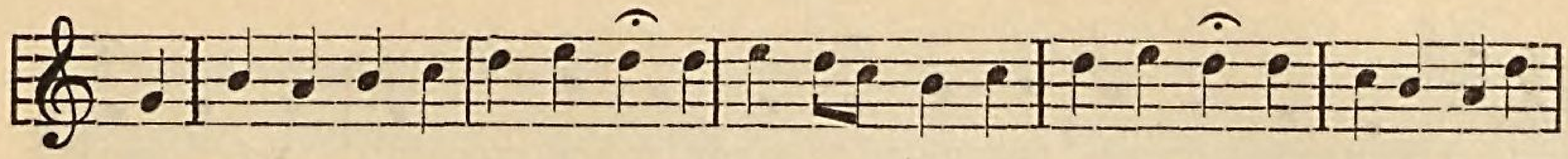


16) Freu dich, erlöste Christenheit.

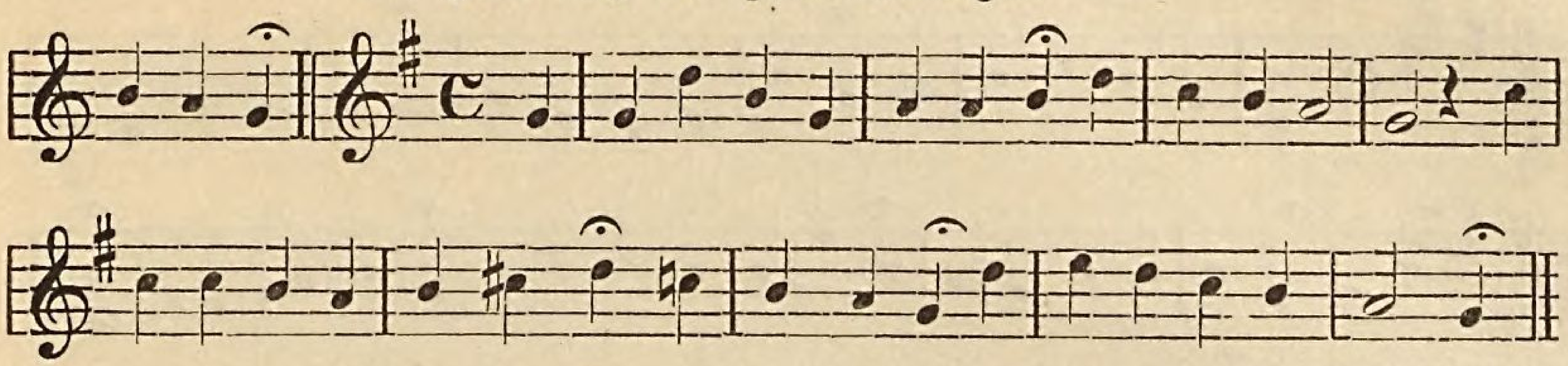


17) Ihr Freunde Gottes allzugleich.





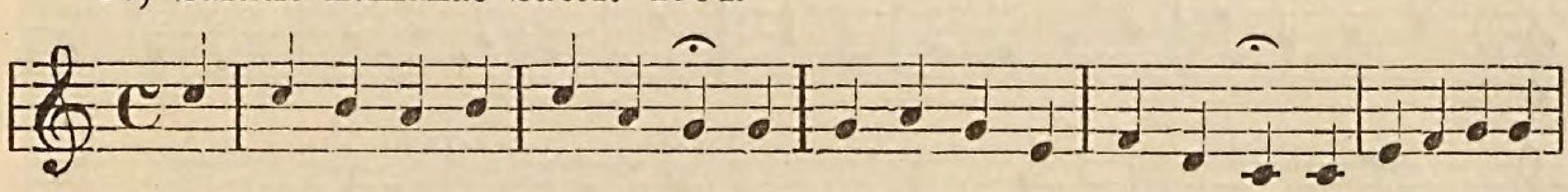
18) Freu dich, Du Himmelskönigin.



19) O salutaris.



20) Salutis humanae Sator. 1584.



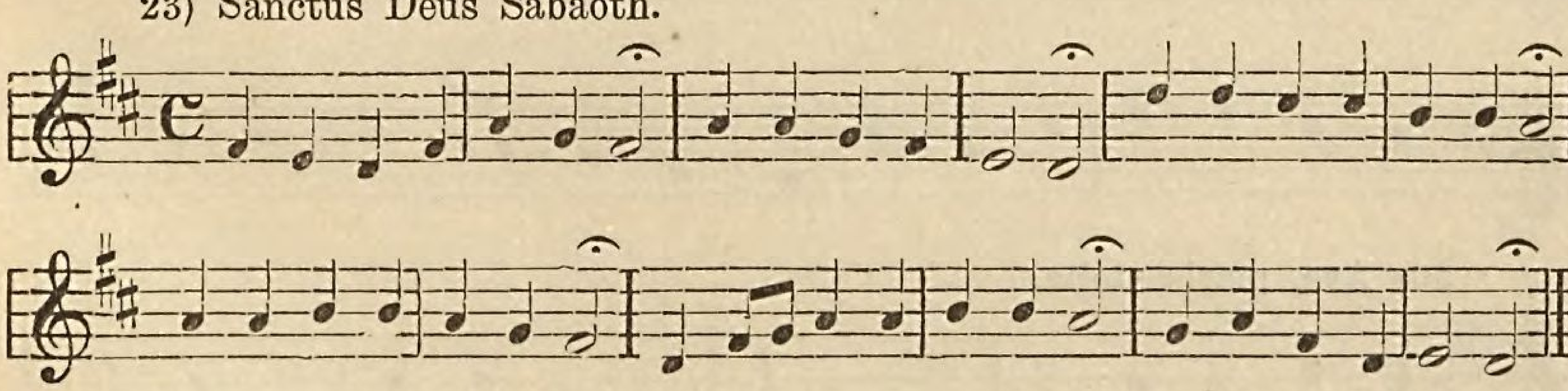
21) Stabat mater. 12. Jahrh.



22) Stabat mater. 1678.



23) Sanctus Deus Sabaoth.



24) Sieh, Herr! mit feuriger Begier.





25) Nimm hin den Dank der Liebe.



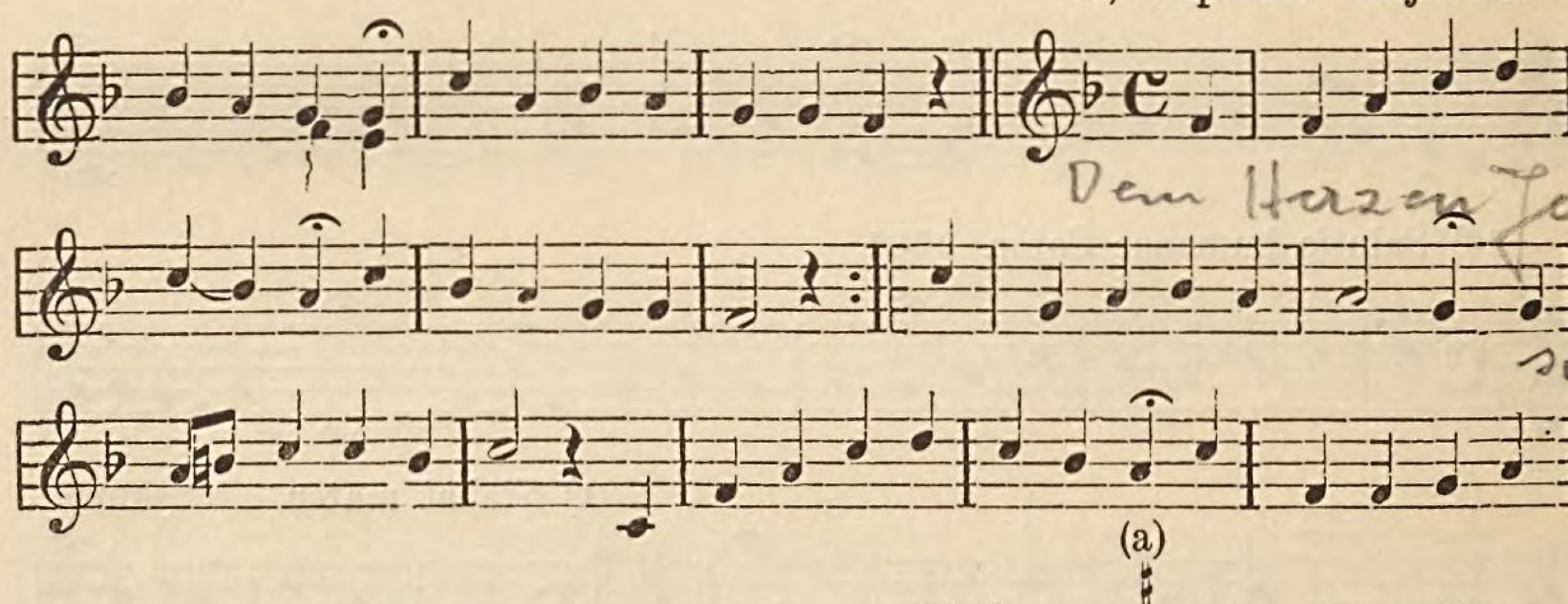
Nº 215

26) O quam moestus.

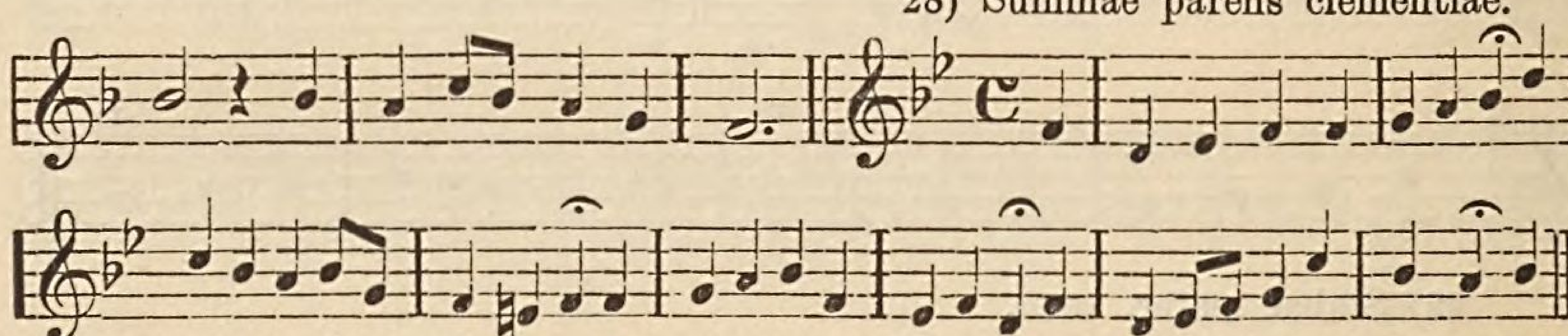


27) Supremae majestati.

Dem Herzen Jesu singe

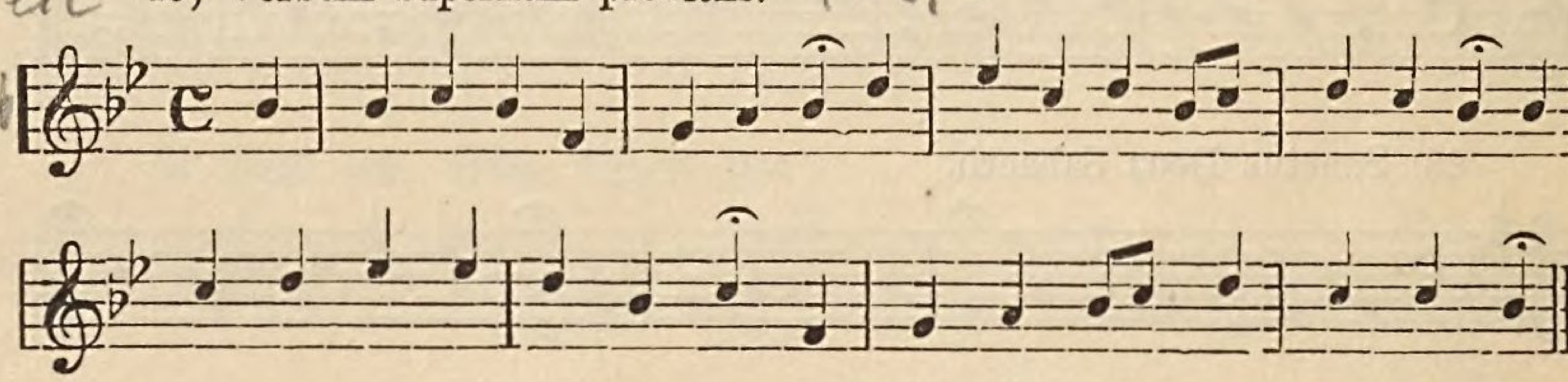


28) Summae parens clementiae.

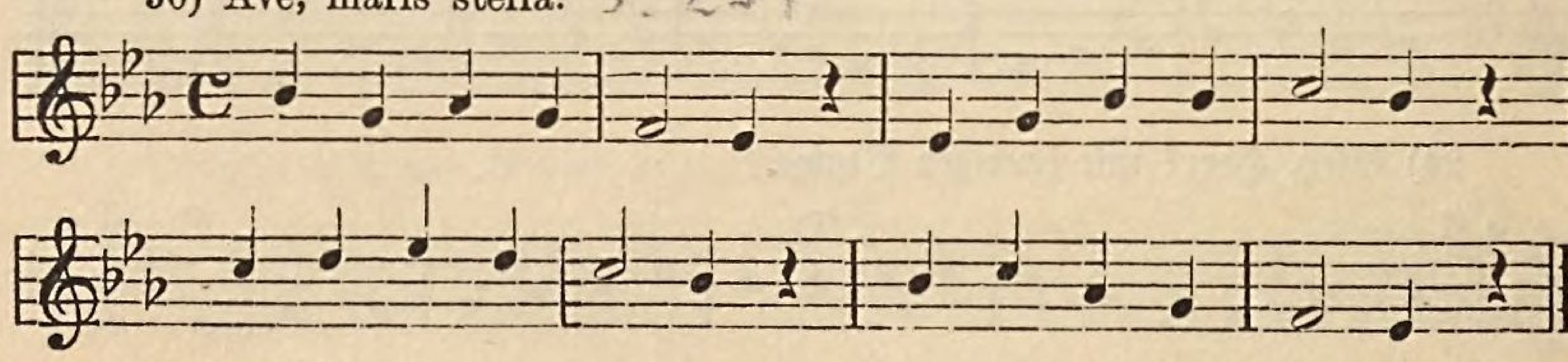


547 Das Heil der Welt

29) Verbum supernum prodiens. 409,4



30) Ave, maris stella. S. 251



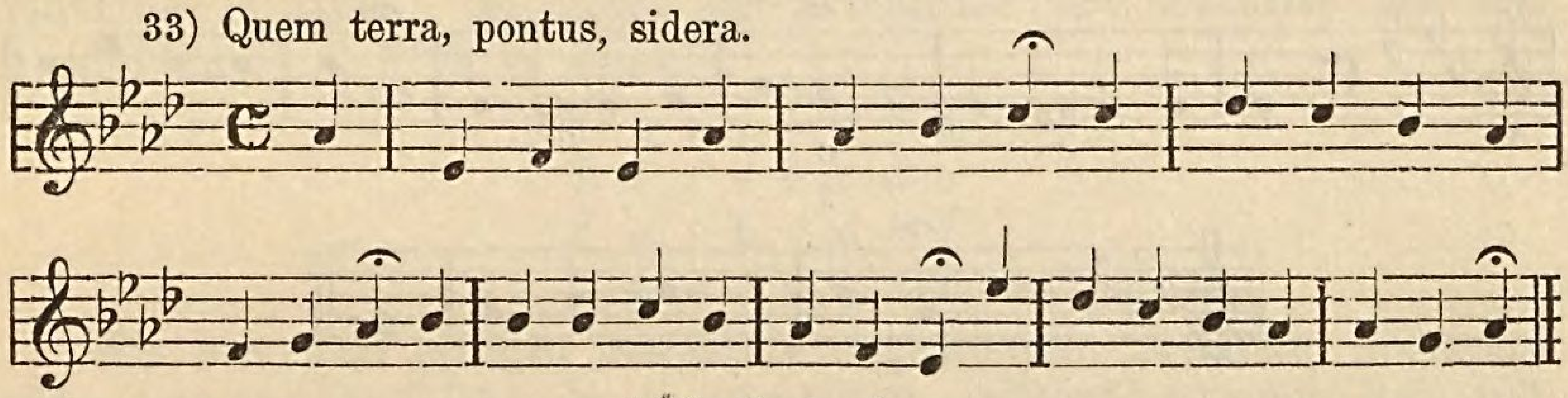
31) O Maria, Virgo pia.



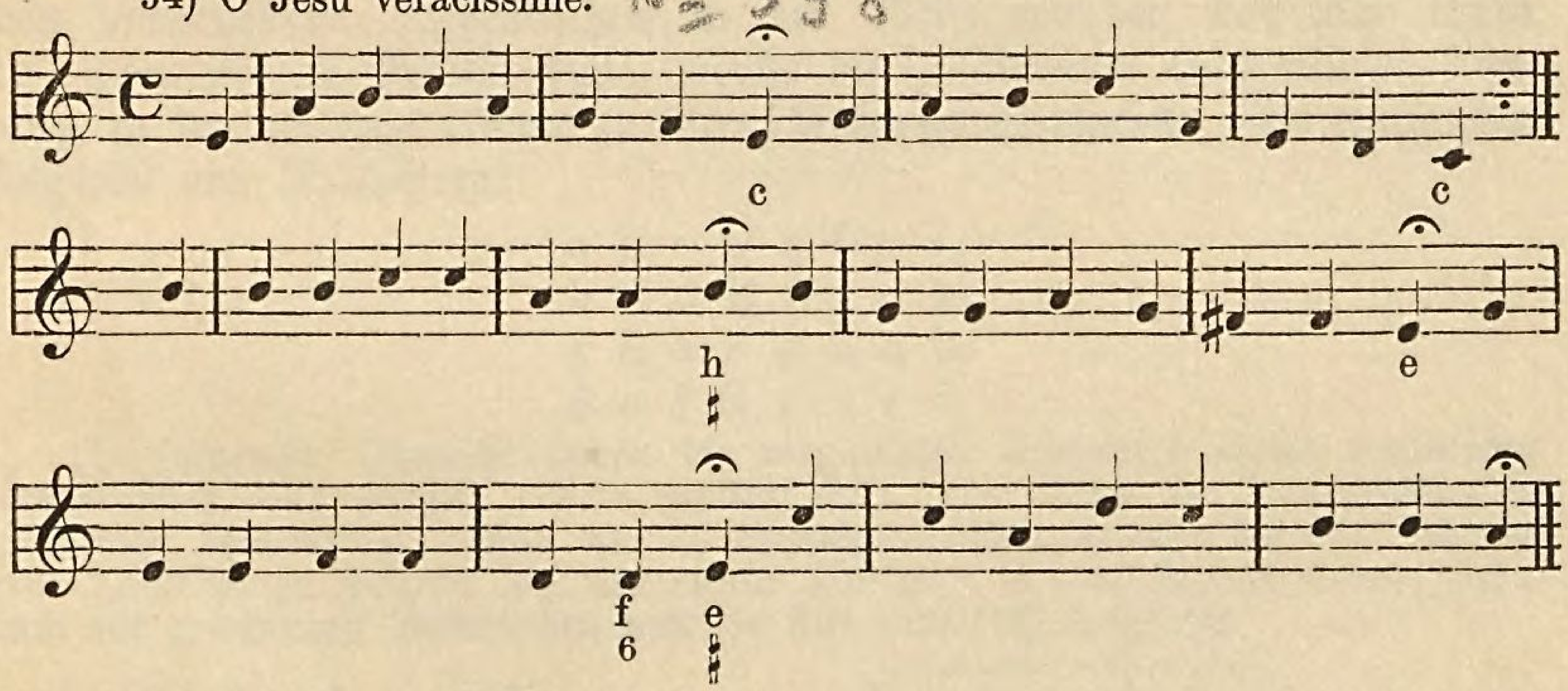
32) O Deus, ego amo te.



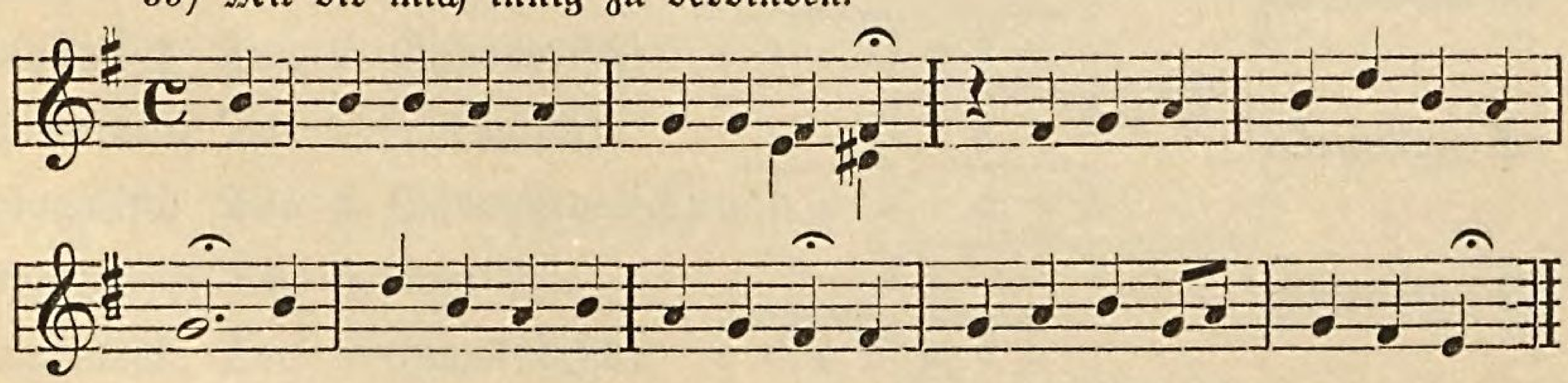
33) Quem terra, pontus, sidera.



34) O Jesu veracissime.



35) Mit dir mich innig zu verbinden.



36) Ibant Magi.

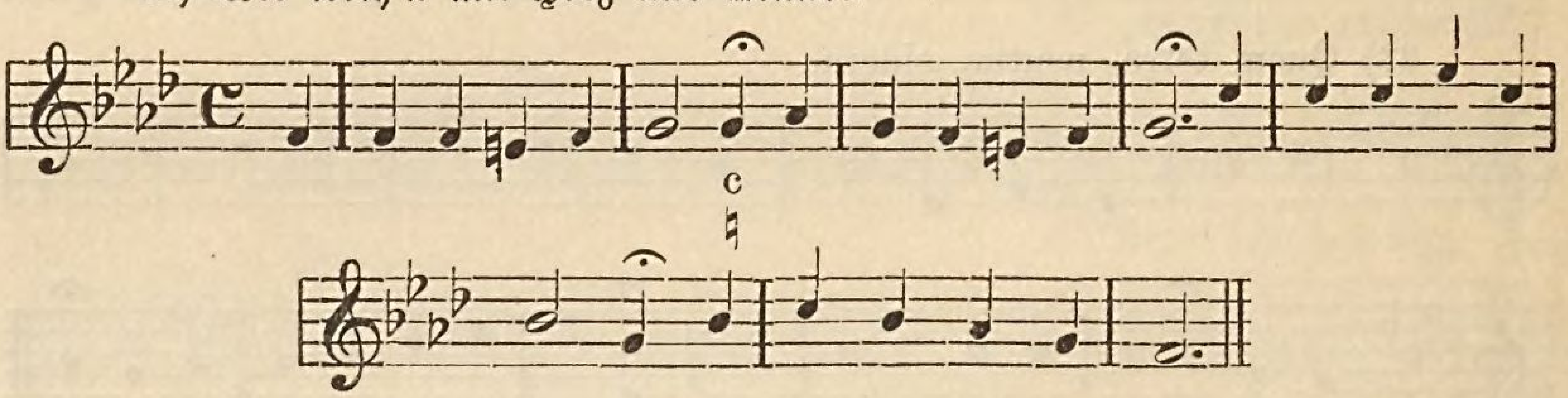




37) Jesus dulcis memoria.



38) Wir weih'n mit Herz und Munde.



Vierter Abschnitt.

Choräle in den Kirchentonarten.

§ 45. Die alten Tonarten.[1])

Von den alten oder Kirchentonarten rühren vier vom heiligen Ambrosius her; sie werden ambrosianische, auch authentische, d. h. ursprüngliche genannt. Es liegen ihnen folgende vier Tonarten mit den Grundtönen D E F G zu Grunde:

D e f g a h c d
E f g a h c d e
F g a h c d e f
G a h c d e f g

Die vier vom heiligen Gregorius angeordneten Tonarten, gregorianische auch plagalische, d. h. abgeleitete, entlehnte genannt, sind aus den vorstehenden authentischen in der Weise gebildet, daß man ihnen eine Tonleiter zu Grunde legte, welche die Quint einer authentischen Tonreihe in der unteren Oktave zu ihrem Anfangston machte. So entstanden folgende vier Tonleitern:

a h c D e f g a
h c d E f g a h
c d e F g a h c
d e f G a h c d

In folgender Übersicht stehen die plagalischen Tonleitern unter denjenigen authentischen, aus welchen erstere gebildet sind. Sie stehen in ihrer gewöhnlich genannten Reihenfolge. Man nannte diejenige Tonart, welcher die hier stehende erste Tonleiter zu Grunde lag, den ersten Ton u. s. w.; da man sie indes später auch mit griechischen Namen benannte, so sind auch diese beigefügt.

authentisch Ton 1 (dorisch):	D e f g a h c d	Grundton D.
plagalisch Ton 2 (hypodorisch):	a h c D e f g a	
authentisch Ton 3 (phrygisch):	E f g a h c d e	Grundton E.
plagalisch Ton 4 (hypophrygisch):	h c d E f g a h	
authentisch Ton 5 (lydisch):	F g a h c d e f	Grundton F.
plagalisch Ton 6 (hypolydisch):	c d e F g a h c	
authentisch Ton 7 (mixolydisch):	G a h c d e f g	Grundton G.
plagalisch Ton 8 (hypomixold):	d e f G a h c d	

1) Weiteres über die alten Tonarten findet sich in der größeren Ausgabe der Harmonielehre von Heinze, 8. Aufl.

Zu diesen hier aufgeführten acht Kirchentonarten kamen später noch vier, denen die folgenden Tonleitern zu Grunde liegen.

authentisch Ton 9 (aeolisch):	A h c d e f g a	Grundton A.
plagalisch Ton 10 (hypoaeolisch):	e f g A h c d e	
authentisch Ton 13 (jonisch):	C d e f g h a c	Grundton C.
plagalisch Ton 14 (hypojonisch):	g a h C d e f g	

Vergleichen wir die authentischen mit den zu ihnen gehörigen plagalischen Tonleitern, so ergiebt sich folgendes:

a) Die plagalische Tonleiter hat mit derjenigen authentischen, aus welcher sie gebildet, den Grundton gemein.

b) Die authentischen Tonleitern haben die Quint **und** Oktave über ihrem Grundtone; die plagalischen dagegen haben **nur** die Quint über dem Grundtone.

Während sich also die authentischen Tonleitern von dem Grundtone bis zur Oktave erstrecken, wodurch die in den authentischen Tonarten komponierten Gesänge den Ausdruck der Kraft gewinnen, bewegen sich die plagalischen Tonleitern um ihren Grundton herum, und darum eignen sich die in den plagalischen Tonarten gedichteten Gesänge mehr zum Ausdruck des Sanften, Weichen nnd Traurigen. Es hat somit jede authentische Tonart eine ihr verwandte nnd aus ihr gebildete plagalische zur Seite; letztere Tonarten nannte man auch Hypotonarten.*)

§ 46. Die Erkennungsmerkmale der alten Tonarten.

Will man eine Melodie ihrer Tonart angemessen und charakteristisch harmonisieren, so muß man zunächst untersuchen, in welcher von den alten Tonarten die Melodie steht. Da die alten Tonarten nur aus natürlichen Tönen bestehen, so haben sie keine Vorzeichnungen, wie die modernen Tonarten. Dagegen haben dieselben andere Erkennungsmerkmale; es sind dies folgende:

1. Der Grundton (Final, tonus fundamentalis); 2. der Umfang (Ambitus); 3. die Dominanten der einzelnen Tonarten; 4. die Repercussionen (die Wiederschläge); 5. die Anfänge der Gesänge und 6. die jeder Tonart eigentümlichen Schlüsse.

Von diesen Erkennungsmerkmalen sind der Grundton und der Umfang die wichtigsten und sie genügen in den meisten Fällen zur Bestimmung der Tonart.

Der Grundton. Ist ein Gesang regelmäßig komponiert, so schließt er mit dem Grundtone der Tonart; auch hat jeder authentische Ton mit seinem plagalen denselben Grundton, nämlich den Anfangston der authentischen Reihe gemein. Schließt also ein Gesang mit **d**, so steht er in der **1.** oder **2.**, mit **e** in der **3.** oder **4.**, mit **f** in der **5.** oder **6.**, mit **g** in der **7.** oder **8.**, mit **a** in der **9.** oder **10.**, mit **c** in der **13.** oder **14.** Tonart.

---

*) Hypo heißt unter.

Der Umfang. Es ist nun noch zu untersuchen, ob das Gesangsstück der authentischen oder plagalischen Tonart angehört. Außerdem, daß die authentischen Tonarten gern allmählich in den Grundton hineingehen, die plagalen dagegen sprungweise, entscheidet hierbei namentlich der Umfang der Gesänge. Bewegt sich nämlich die Melodie vom Grundtone bis zur Oktave, so ist es der authentische; bewegt sie sich dagegen vom Grundtone nur bis zur oberen Quint und unter dem Grundtone hinunter bis zur Unterquart, liegt also der Grundton (im Umfange der Melodie) in der Mitte, so ist es der plagalische Ton. Ist der Grundton einer Melodie z. B. D, erstreckt sich der Umfang derselben von d̄ bis d̿, so steht die Melodie im ersten Tone. Ist der Grundton D, geht der Umfang der Melodie aber von a zu ā, so ist es der zweite Ton (plagalisch).

Da indes nicht alle Gesänge regelmäßig komponiert sind, einzelne in einem andern, als dem Grundton schließen, andere den Umfang einer Oktave nicht erreichen, noch andere über den vorgeschriebenen Umfang hinausgehen, so müssen wir auch die anderen Erkennungsmerkmale in Betracht ziehen.

Anmerkung. Unregelmäßige Schlußtöne heißen Konfinaltöne. Sie kommen bei den Psalmentönen häufig vor, wo man sie namentlich bei den Ausgängen (terminationes) und Differenzen findet. Andere, scheinbar unregelmäßige Schlußtöne kommen bei den jetzt durch Transposition umschriebenen und den durch Transposition in die Quart erhobenen Tonarten vor. Ein Gesang, in welchem ein irregulärer Schlußton vorkommt (tonus irregularis), ist z. B. das Te Deum laudamus. Es steht im 3. und 4. Tone, macht aber die Schlüsse in der ersten Hälfte auf g statt in e.

Einzelne Überschreitungen des Umfanges um einen Ton wurden später gestattet und es bestanden diese erlaubten Überschreitungen des Umfangs bei den authentischen Tonarten in dem Herabgehen um einen Ton unter den Grundton, bei den plagalischen in dem Hinaufgehen um einen Ton nach oben. Der erlaubte Umfang der einzelnen Tonarten ist aus folgender Tabelle zu ersehen, wobei die gestatteten Überschreitungen mit unterstrichenen Buchstaben bezeichnet sind.

1. Ton (dorisch)	c D e f g a h c d.
2. Ton (hypodorisch)	a h c D e f g a b.
3. Ton (phrygisch	c d E f g a h a d e.
4. Ton (hypophrygisch)	h c d E f g a h c.
5. Ton (lydisch)	e F g a h c d e f.
6. Ton (hypolydisch)	c d e F g a h c d.
7. Ton (mixolydisch)	f G a h c d e f g.
8. Ton (hypomixolydisch)	d e f G a h c d e.

Es kommen auch Gesänge vor, welche ihren natürlichen Umfang um mehr als einen Ton nach unten oder oben überschreiten, so daß der authentische und plagale Ton sich gleichsam vermischen. Solche Gesänge stehen im tonus mixtus (gemischten Tone), z. B. lauda sion im 7. und 8., die Passion im 5. und 6., Dies iræ im 1. und 2., das Te Deum im 3. und 4. Tone.

3. Die Dominanten der Tonarten. Unter Dominante ist der in einem Gesange vorherrschende (dominierende) Ton zu verstehen. Diese Dominanten nennt man zum Unterschiede von den harmonischen — **gregorianische** Dominanten. Jeder Tonart ist eine bestimmte gregorianische Dominant eigen und das hieraus entstehende Verhältnis des Grundtones

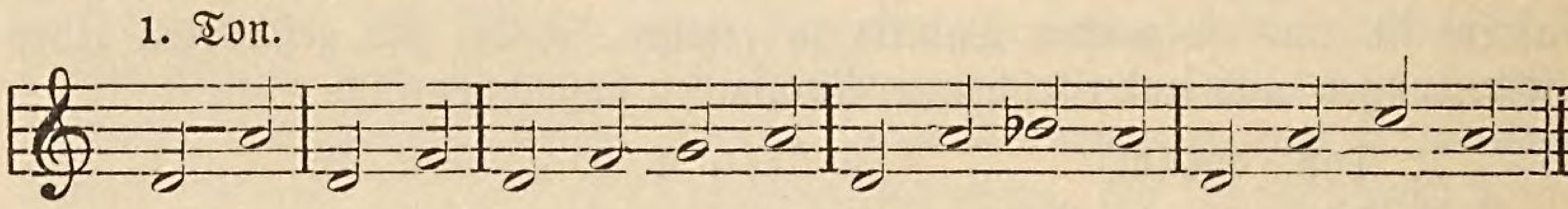
zur gregorianischen Dominante charakterisiert einen bestimmten Ton und dient auch insbesondere zur Unterscheidung der authentischen von der aus ihr gebildeten plagalischen Tonart. Die gregorianischen Dominanten der einzelnen Tonarten geben mit ihrem Grundtone folgende Verhältnisse, welche zugleich die wichtigsten Reperkussionen bilden.

1. Ton (dorisch)	Grundton D,	gregorianische Dominante	a.
2. Ton (hypodorisch)	„ D,	„ „	f.
3. Ton (phrygisch)	„ E,	„ „	c.
4. Ton (hypophrygisch)	„ E,	„ „	a.
5. Ton (lydisch)	„ F,	„ „	c.
6. Ton (hypolydisch)	„ F,	„ „	a.
7. Ton (mixolydisch)	„ G,	„ „	d.
8. Ton (hypomixolydisch)	„ G,	„ „	c.
9. Ton (aeolisch)	„ A,	„ „	e.
10. Ton (hypoaéolisch)	„ A,	„ „	c.
13. Ton (jonisch)	„ C,	„ „	g.
14. Ton (hypojonisch)	„ C,	„ „	e.

Anmerkung. Die Dominanten sind namentlich in den Psalmentönen, den Präfationen, den Lamentationen, dem Pater Noster und anderen, besonders solchen gregorianischen Gesängen hervortretend, in welchen Anklänge an die Psalmentöne sich finden. In den Hymnen und den deutschen Gesängen sind sie nur vereinzelt zu finden.

5. Die Reperkussionen oder die Wiederschläge. Man versteht unter Reperkussion gewisse Intervalle, die einer Tonart besonders eigen sind und gern und oft wiederkehren. In folgender Zusammenstellung finden sich die gewöhnlichen Reperkussionen der einzelnen Tonarten.

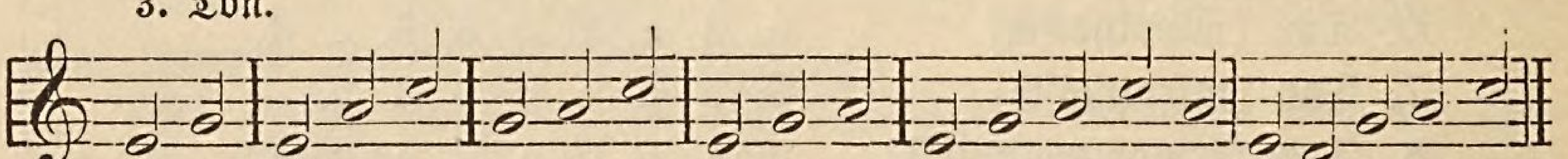
1. Ton.



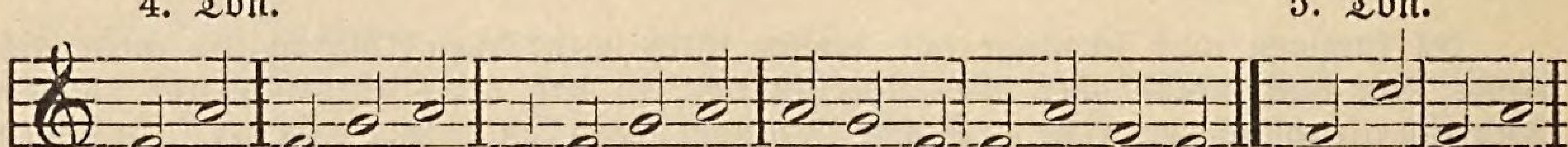
2. Ton.



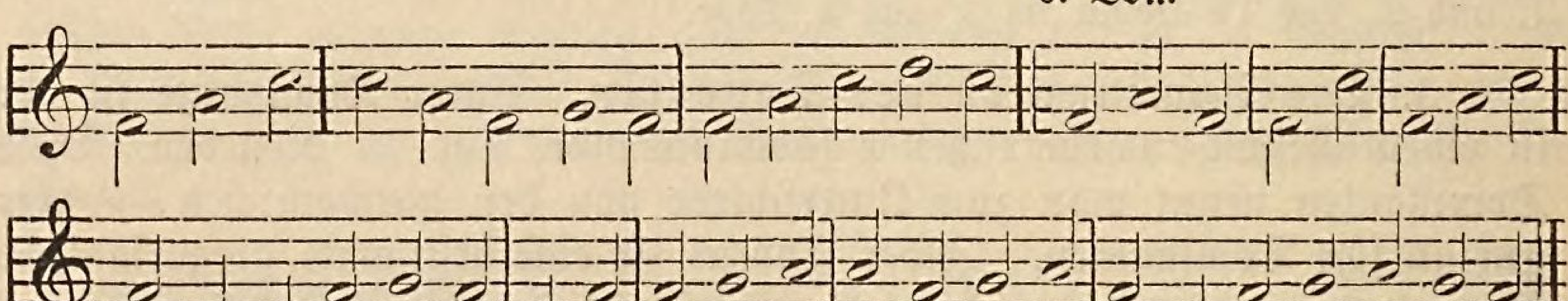
3. Ton.



4. Ton. 5. Ton.



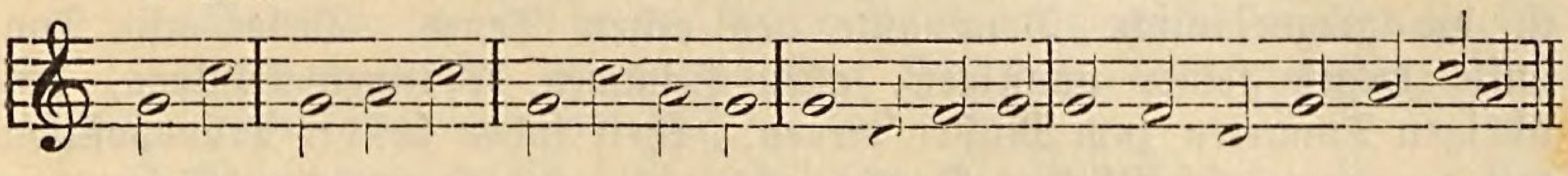
6. Ton.



7. Ton.



8. Ton.



§ 47. Die Kadenzen.

Die Kadenzen bestehen aus den drei, wesentlich aus den zwei letzten Noten der Melodieen. Die Melodieen der authentischen Tonarten machen am öftesten ihre Abschlüsse im Grundtone, auf der gregorianischen Dominante und auf der gregorianischen Dominante der entsprechenden plagalischen Tonart. Auch die plagalischen Tonarten machen am öftesten auf dem Grundtone, auf der gregorianischen Dominante und der gregorianischen Dominante der entsprechenden authentischen Tonart ihre Kadenzen.

1. Die Schluß- oder Finalkadenz. Sie steht auf dem Grundtone der bezüglichen Tonart und ist somit für die authentische und die ihr entsprechende plagalische Tonart ein und dieselbe. Sie findet in der Regel am Schlusse der Gesänge statt; sie kann indes auch im Verlaufe der Melodie vorkommen. Im Dorischen und Hypodorischen steht sie auf dem Tone d.

2. Die korrespondierende Kadenz. Sie steht auf der gregorianischen Dominante der Tonart und sie soll zur Unterscheidung der authentischen und plagalischen Tonart recht bald und möglichst oft vorkommen. Im Dorischen steht sie auf dem Tone a, im Hypodorischen auf dem Tone d.

3. Die Mittelkadenz. Sie steht auf einem Tone, welcher in der Mitte zwischen Grundton und Dominante liegt. Im Dorischen steht sie auf dem Tone f.

Die einzelnen Tonarten bilden ihre Schlüsse am meisten auf folgenden Tönen:

1. Ton.	d	a	f	g
2. Ton.	d	f	c	a
3. Ton.	e	c	g	a
4. Ton.	e	a	g	c
5. Ton.	f	c	a	g
6. Ton.	f	a	d	c
7. Ton.	g	d	c	a
8. Ton.	g	c	f	d

§ 48. Über Transpositionen.

Beim einstimmigen Choralgesange ist, da die Melodieen hier keine positive, sondern eine reale Tonhöhe haben, und also der Gesang, je nachdem er von vorherrschend hohen oder tiefen Stimmen gesungen wird, höher oder tiefer angestimmt werden kann, eine Transposition der Melodieen nicht notwendig. Anders verhält sich die Sache, wenn diese Me-

lodieen mit der Orgel begleitet werden sollen. Hier muß die eine und andere Melodie ihrer zu hohen oder tiefen Lage wegen in eine allen Stimmen bequeme, also in eine Mittellage, transponiert werden. Namentlich bei Psalmenmelodieen transponiert man gern so, daß sie den Ton a zur gemeinschaftlichen gregorianischen Dominante erhalten. Der Ton a ist die gregorianische Dominante des ersten Tones. Dieser erste Ton sollte wegen seiner günstigen, allen Stimmen bequemen Tonlage, den übrigen Tonarten zum Muster dienen. Weil indes bei der Transposition mit der gemeinschaftlichen Dominante a die eine oder andere Tonart zu viele und oft unbequeme Vorzeichnungen erhalten müßte, so nimmt man sie wohl auch noch um einen halben oder ganzen Ton höher oder tiefer. So bleiben die Gesänge des I. Tones meist in derselben Lage oder werden einen ganzen oder halben Ton höher gelegt. Der II. Ton wird eine kleine Terz oder reine Quart höher, der III. Ton bleibt meist in derselben Lage oder wird eine große Sekunde tiefer, der IV. Ton wird eine kleine Sekunde oder Terz höher, der V. Ton eine Sekunde oder kleine Terz tiefer, der VI. Ton eine große Sekunde oder kleine Terz höher, der VII. Ton eine große Sekunde, kleine oder große Terz, auch wohl eine reine Quart tiefer gelegt, während der VIII. Ton meist unverändert bleibt.

Beim Transponieren gilt folgende Regel: Transponiert man eine Tonort ohne Vorzeichnung (die alten Tonarten haben ursprünglich keine Vorzeichnungen) um 1 Ton höher, so giebt man ihr 2♯; um $1^1/_2$ Ton höher 3♭; um 2 Töne höher 4♯; um $2^1/_2$ Ton (Quart) höher 1♭; um $3^1/_2$ Ton (Quint) höher 1♯; um 1 Ton tiefer 2♭; um $1^1/_2$ Ton tiefer 3♯; um 2 Töne tiefer 4♭. Umgekehrt kann man aus der Vorzeichnung erkennen, in welcher Art die Transposition geschehen ist. Ein Stück mit 2 ♯ ist einen ganzen Ton höher, ein Stück mit 2 Been einen ganzen Ton niedriger transponiert worden u. s. w.

§ 49. Über die zu gebrauchenden Harmonieen.

Für die Melodieen des gregorianischen Gesanges ist jede Art von Harmonie neu; denn dieselben wurden zu einer Zeit geschaffen, als man an eine Harmonie noch gar nicht dachte. Sollen trotzdem solche Melodieen mit Harmonieen versehen werden, so kann dies nur durch solche geschehen, welche den Charakter derselben (der Melodieen) weder vernichten noch verwischen.

Da die gregorianischen Melodieen auf der Basis des diatonischen Systems der alten Tonart errichtet sind, so müssen auch die zu verwendenden Harmonieen auf diesem Grunde aufgebaut werden. Unter allen Umständen aber darf die Melodie aus Rücksicht auf die Harmonie — selbst bei Finalschlüssen — durch willkürliche Erhöhungen (Diësen) nicht verändert werden. Beachte:

a) Durch die Harmonie darf die Melodie der gregorianischen Gesänge unter keinem Vorwande verändert werden.

b) Die Harmonie soll vorherrschend diatonisch sein und sie soll

c) der Würde und Erhabenheit des gregorianischen Ge-

sanges und den Eigentümlichkeiten der einzelnen Tonarten entsprechen.

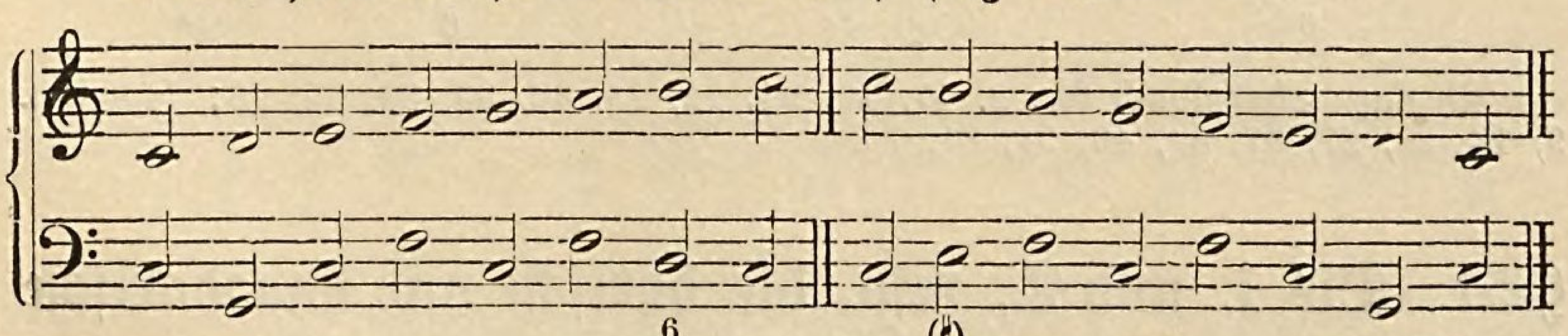
Wir können folgende specielle Regeln aufstellen:

1. Selbst bei Finalkadenzen ist die Diësis in der Melodie nicht gestattet; in den drei unteren Stimmen der Harmonie ist ihr mäßiger Gebrauch und somit der einzelner nicht leitereigenen Harmonieen zulässig und bisweilen notwendig.
2. Von den nicht leitereigenen Harmonieen reichen zur Vermittlung der den Tonarten eigentümlichen Schlüsse und Ausweichungen die Dreiklänge a cis e, — d fis a, — e gis h in allen Fällen aus.
3. Der B-Dur und der g-Molldreiklang können, da das b selbst in den Melodieen bald als wesentlicher, bald als zufälliger Ton vorkommt, fast als leitereigene Dreiklänge angesehen werden und es ist ihre oft notwendige Anwendung unbedenklich zu gestatten.
4. Es sind die leitereigenen Dur- und Molldreiklänge, namentlich in ihrer Grundgestalt und in ihrer ersten Versetzung vorherrschend zu verwenden; der verminderte Dreiklang bietet in seiner ersten Versetzung einen überaus kirchlichen Accord.
5. Die Septimen- und Nonenaccorde mit ihren Versetzungen sind am besten zu vermeiden, denn sie eignen sich ihres leidenschaftlichen Charakters wegen wenig zur Begleitung des gregorianischen Gesanges.

§ 50. Die 13. und 14., resp. die jonische und hypojonische Tonart.

Die jonische Tonart steht unserer modernen Durtonart am nächsten und sie ist es daher auch, welche das alte System mit dem neuen verbindet. Sie hat mit der neueren Durtonart die Tonleiter, die leitereigenen Harmonieen und teilweise auch die Schlüsse und Ausweichungen gemein. Indes vermeidet die jonische Tonart am Anfange gern die Modulation nach der Quint, nach G-Hypojonisch — (es ist dieses die gewöhnlichste, erste und liebste Modulation der modernen Durtonart); — sie macht deshalb die ersten Schlüsse am liebsten in der Grundtonart, d. i. in der jonischen oder in der Quart, d. i. in der lydischen Tonart.

1. Die harmonisierte Tonleiter ist folgende:

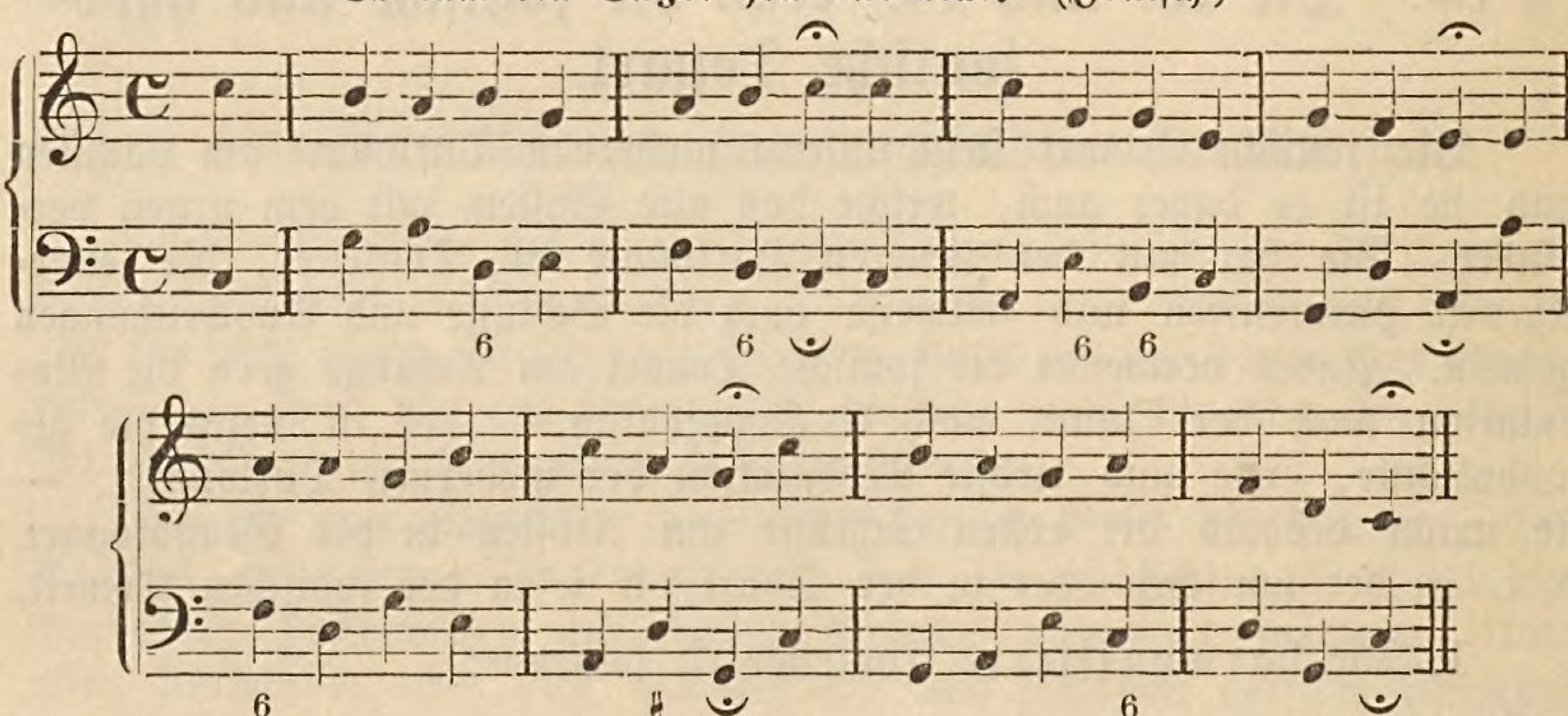


2. Die charakteristischen Töne der jonischen Tonart sind: e (die große Terz) und h (die große Septime).

3. Der Finalschluß wird durch G-Dur nach C-Dur gemacht, a). Außer der Modulation nach F-Lydisch durch C-Dur, b), kommen vorzugsweise solche nach A-Aeolisch durch E-Dur, c), oder durch den aeolischen Halbschluß a-Moll E-Dur, d), nach d-Phrygisch durch d-Moll, e), vor. Die Modulationen nach D-Dorisch durch A-Dur, f), und nach G-Hypojonisch durch D-Dur, g), sind seltener. Alle hier angeführten Schlüsse können natürlich in allen Lagen und (dies sei auch für die Schlüsse in den andern Tonarten gesagt) auch als Halbschlüsse vorkommen. Siehe h).



Es kam ein Engel hell und klar. (Jonisch.)

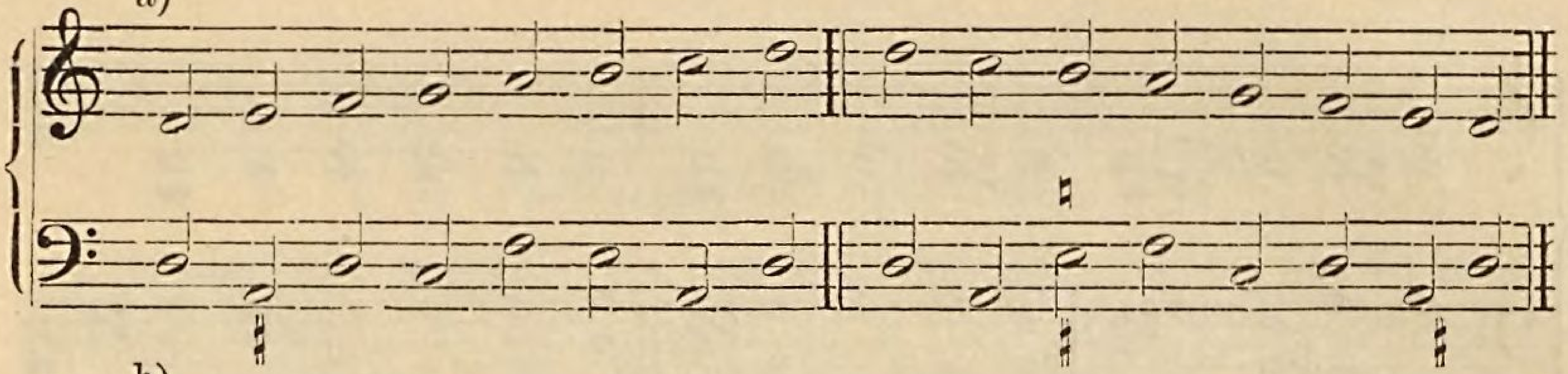


Brosigs Choralbuch Nr. 2. 17, 19, 21, 22, 23, 32, 33, 34, 35, 66; hypojon. 9, 18, 20, 27, 37, 44, 49, 51, 61, 76.

§ 51. Die 1. und 2., resp. die dorische und hypodorische Tonart.

1. Die harmonisierte dorische Tonleiter ist folgende:

a)



b)

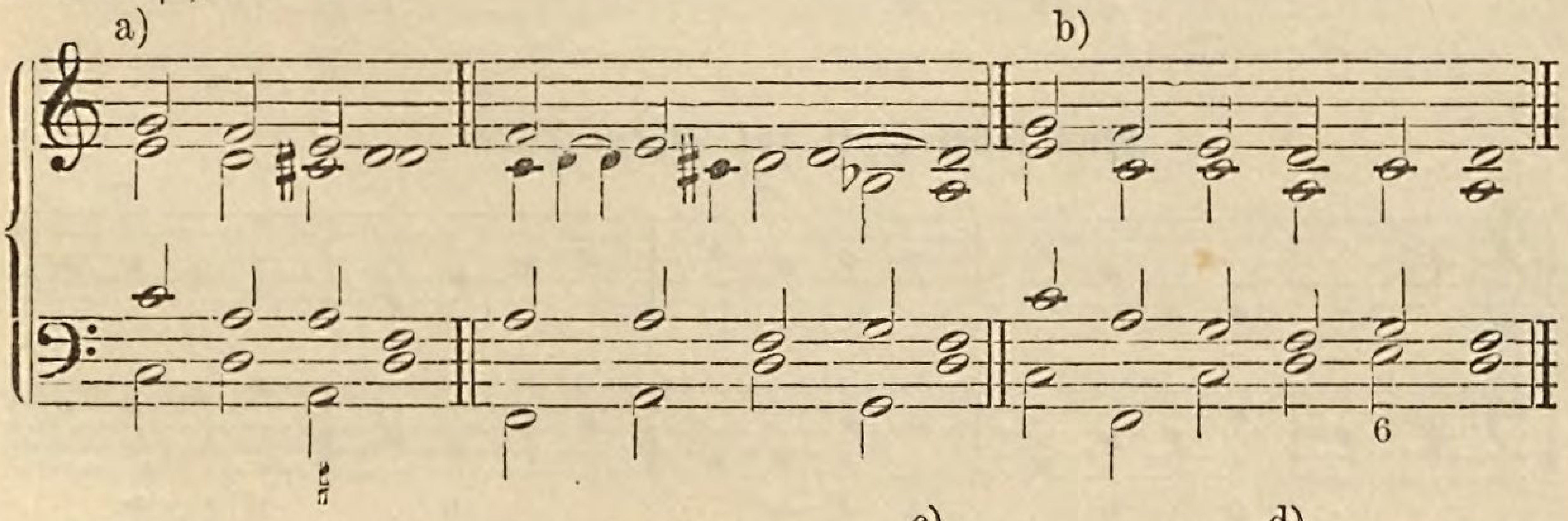


2. Die charakteristischen Töne sind f und h.

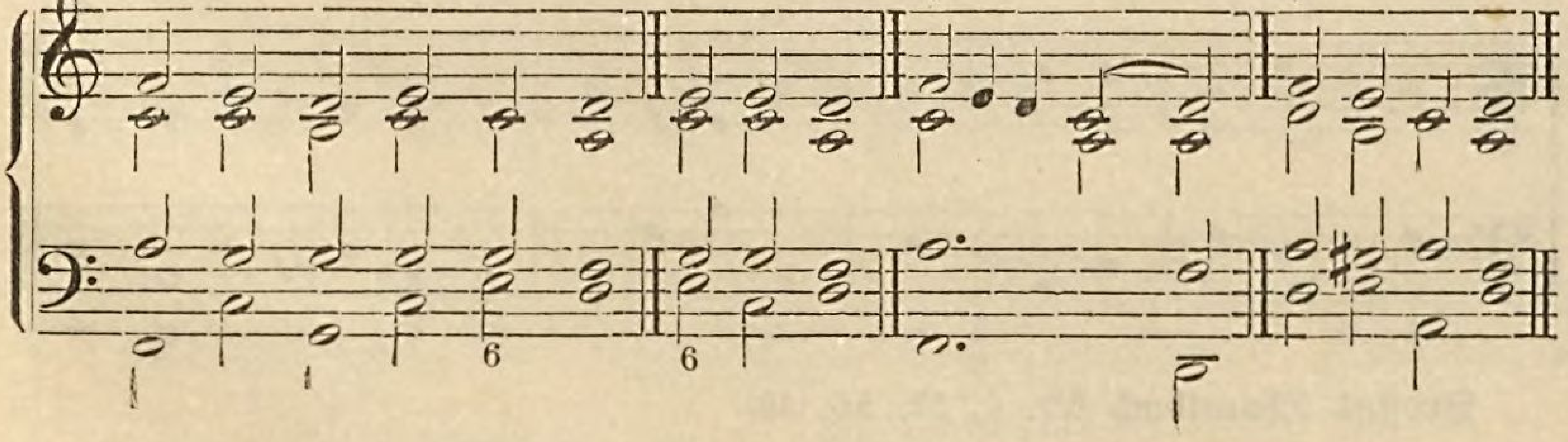
Durch f, die kleine Terz, erhält die Tonart einen Molldreiklang auf der ersten Stufe. Der Ton h, die große Sext, ist ein entscheidendes Merkmal zwischen der dorischen und aeolischen Tonart (letztere hat nämlich die kleine Sext a f) und es verschafft dieser Ton der dorischen Tonart einen Durdreiklang (g h d) auf der Subdominante, durch welchen eine innige Verbindung mit dem Jonischen und Mixolydischen herbeigeführt wird.

3. Da sich auf der Dominante dieser Tonart ein Molldreiklang aufbaut, so fehlt ihr der eigentliche Ganzschluß (A-Dur d-Moll); doch ist derselbe ausnahmsweise auch bei Begleitung gregorianischer Melodieen — bei den deutschen Kirchenliedern ist er der gebräuchlichste — gestattet, wenn nämlich in der Melodie die vorletzte Schlußnote e hat, a). Wenn das c die vorletzte Schlußnote der Melodie bildet, schließt sich der A-Durdreiklang von selbst aus, da eine Erhöhung des c in cis nicht gestattet ist, und es wird der Schluß durch den C- und F-Dur- und durch den a-Molldreiklang vermittelt. Der Schlußaccord selbst ist in der Regel der d-Molldreiklang a, b, c, d); doch kann auch mit dem D-Durdreiklange geschlossen werden, e). Anfang und Schluß stehen regelmäßig in D-Dorisch.

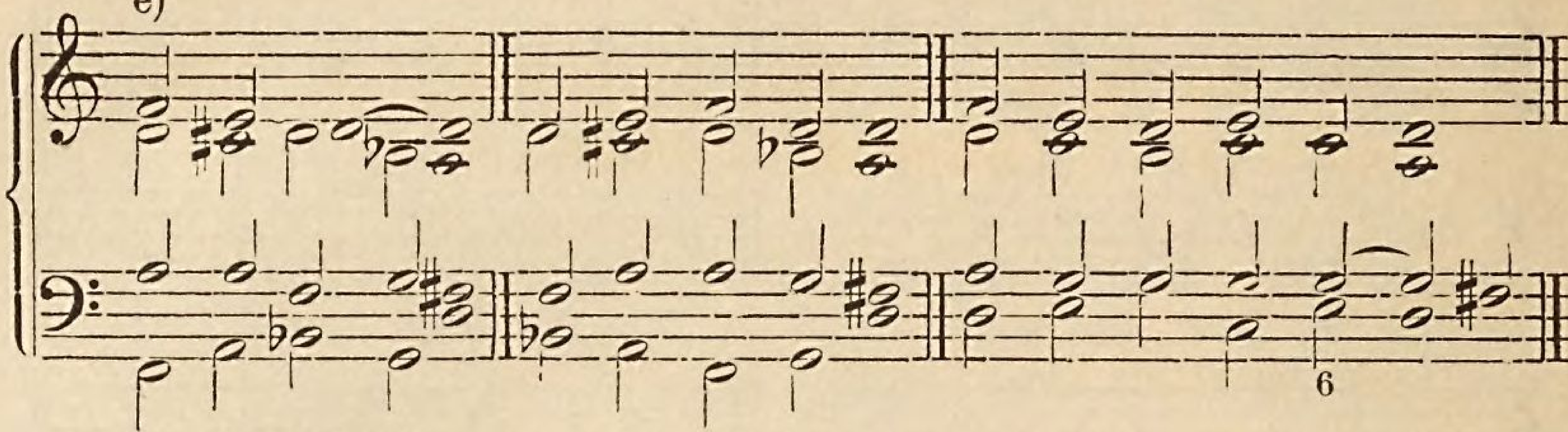
a) b)



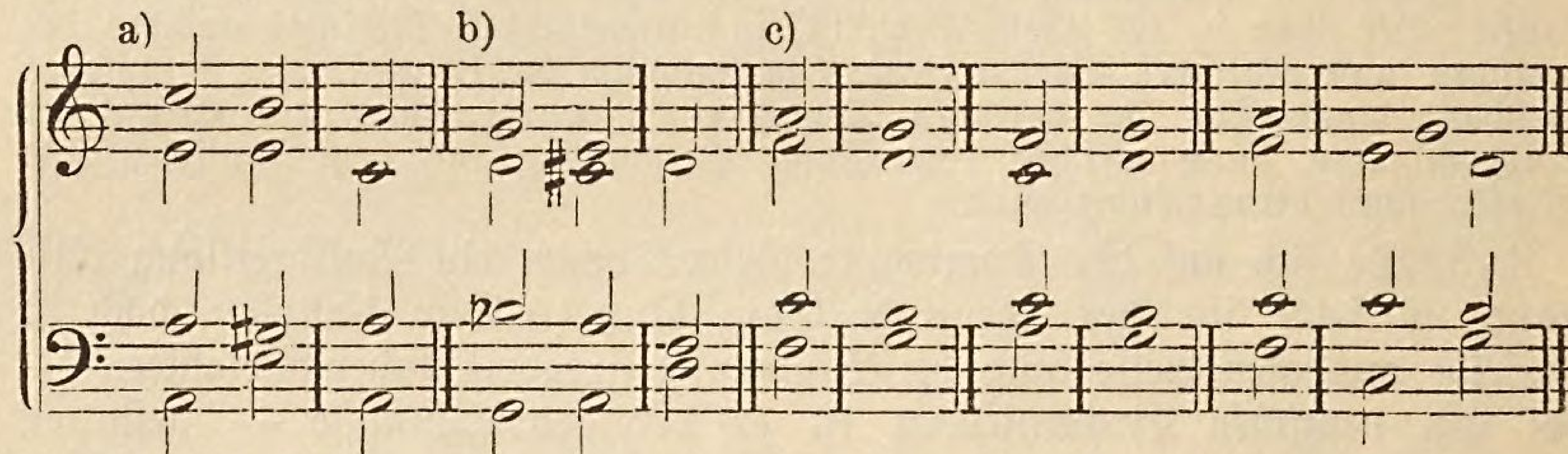
c) d)

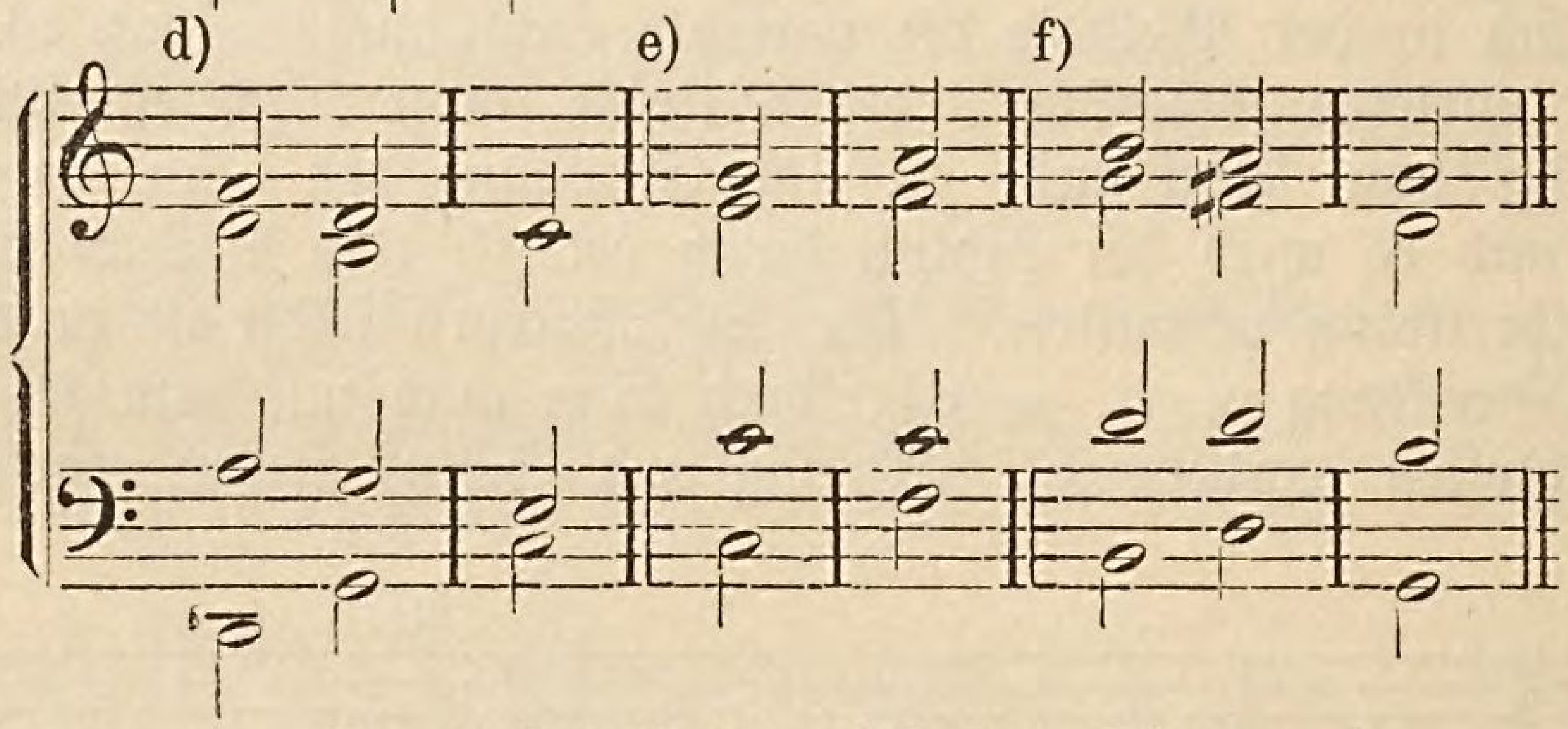


e)



Die dorische Tonart moduliert gern und charakteristisch nach A-Aeolisch durch E-Dur, a); nach D-Aeolisch durch A-Dur, b); nach G-Mixolydisch durch F-Dur oder F-Dur und C-Dur, c); nach C-Jonisch durch G-Dur, d): nach F-Lydisch durch C-Dur, e), und auch, doch selten, nach G-Hypojonisch durch D-Dur, namentlich dann, wenn die Melodie eines Teilschlusses h a g heißt, f). In das Phrygische weicht das Dorische nie aus.





Nun lobet Gott auf hohem Thron.



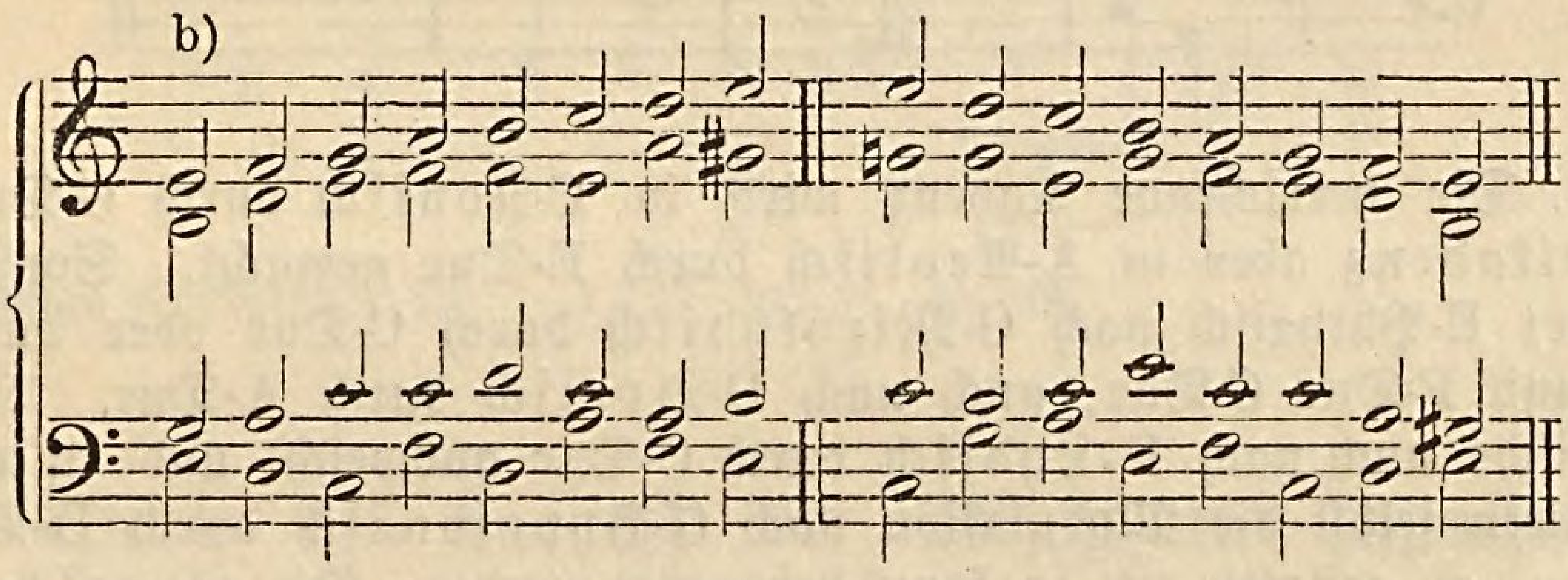
Brosigs Choralbuch Nr. 6, 52, 56, 40.

§ 52. Die 3. u. 4., resp. phrygische und hypophrygische Tonart.

Es ist dies unstreitig die schönste, kirchlichste und am meisten charakteristische Tonart.

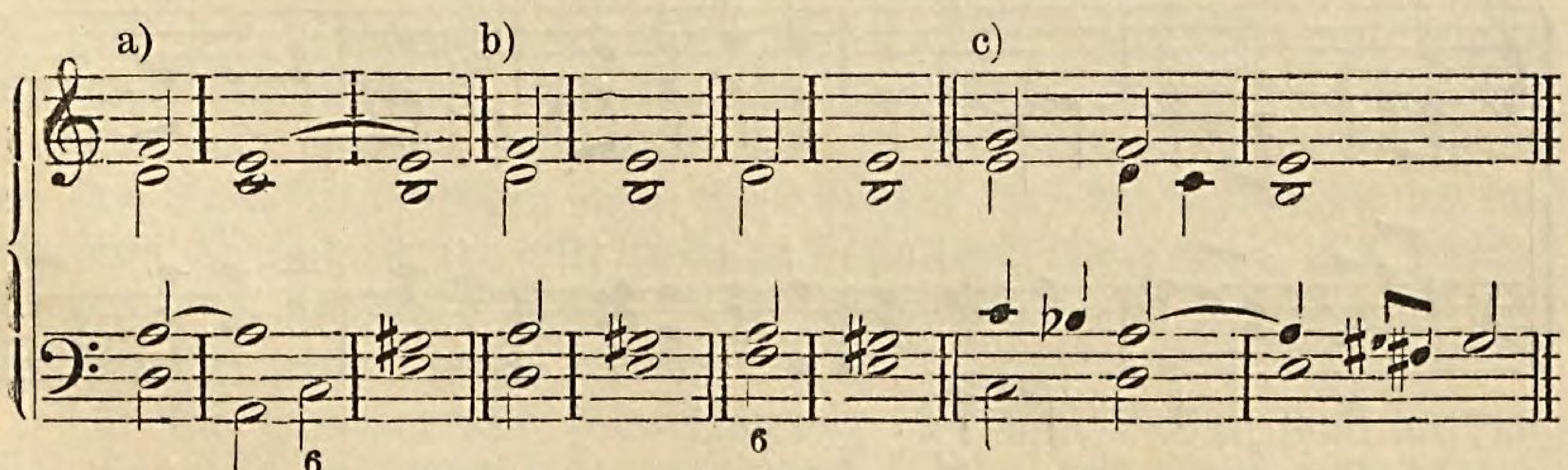
1. Die harmonisierte phrygische Tonleiter ist:

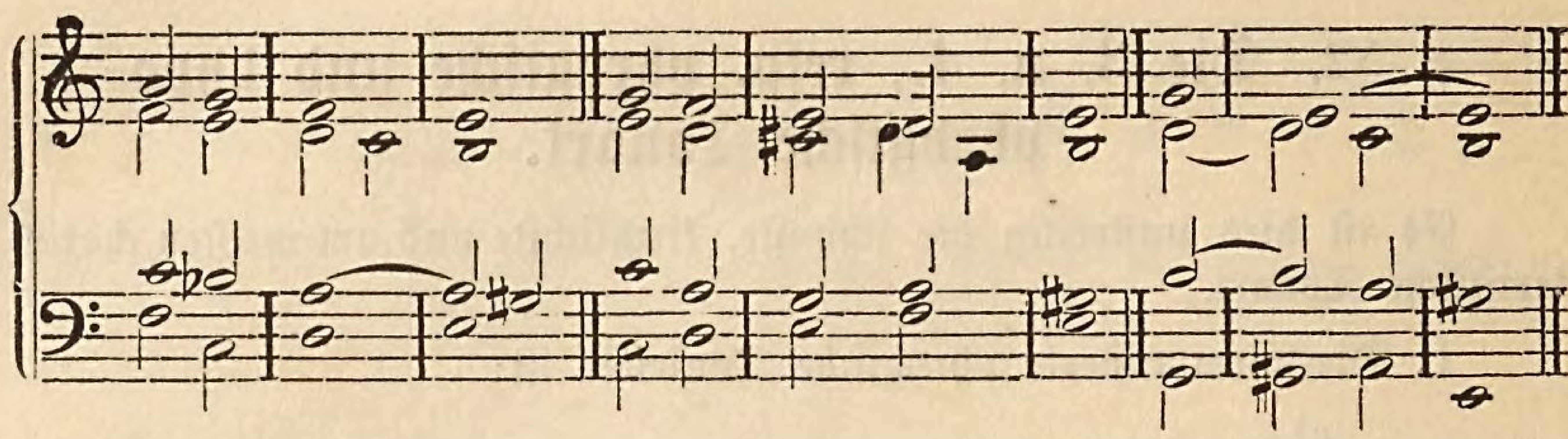




2. Die charakteristischen Töne sind die kleine Sekunde f und die kleine Septime d; diese beiden Töne dürfen niemals erhöht werden, denn eine solche Erhöhung würde das Wesen dieser Tonart gänzlich vernichten.

3. Da in der phrygischen Tonart ein Finalschluß durch die harmonische Dominante H-Dur (es fehlt nämlich das dis und fis, denn d und f dürfen als charakteristische Töne niemals erhöht werden) nicht ermöglicht werden kann, so hilft man sich entweder mit einem Halbschlusse in A-Aeolisch, d. i. a-Moll E-Dur, a), oder man gebraucht die der phrygischen Tonart eigentümliche Schlußweise d-Moll E-Dur — phrygischer Schluß genannt, — die in ihrer Wirkung sehr charakteristisch, kirchlich schön und feierlich ist, b). Der Schlußdreiklang nimmt in letzterem Falle immer die große Terz an und hierdurch eben gewinnt der ganze Schluß ungemein an Kraft, Würde und Schönheit. Unter c) sind phrygische Schlüsse in verschiedener Ausführung zu finden.

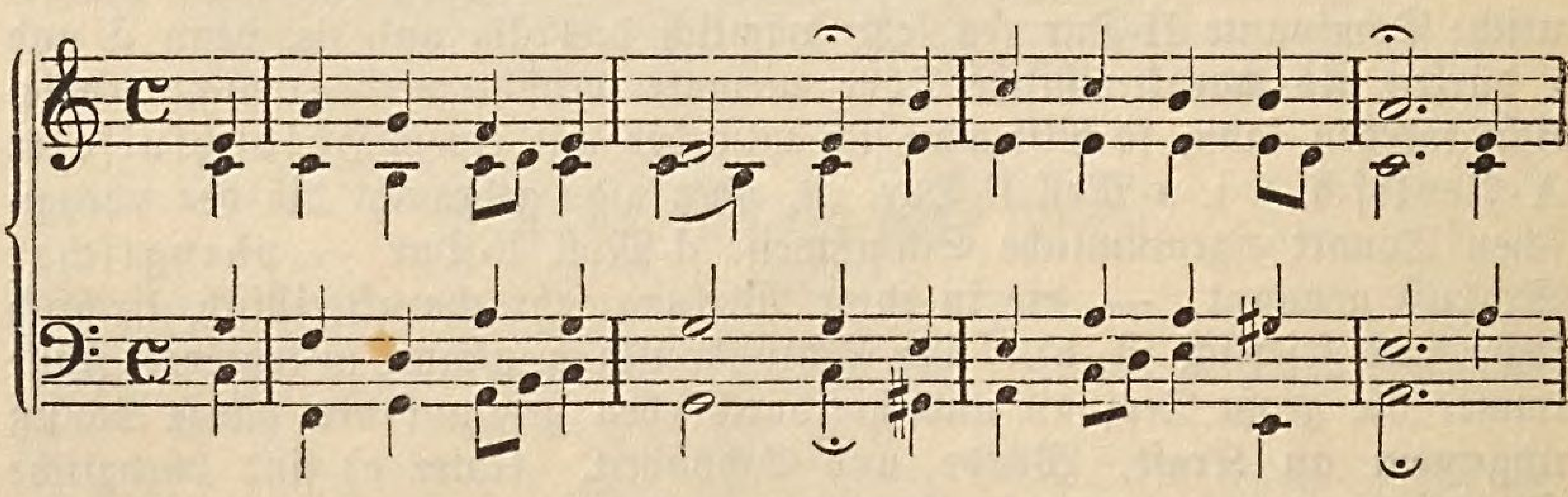


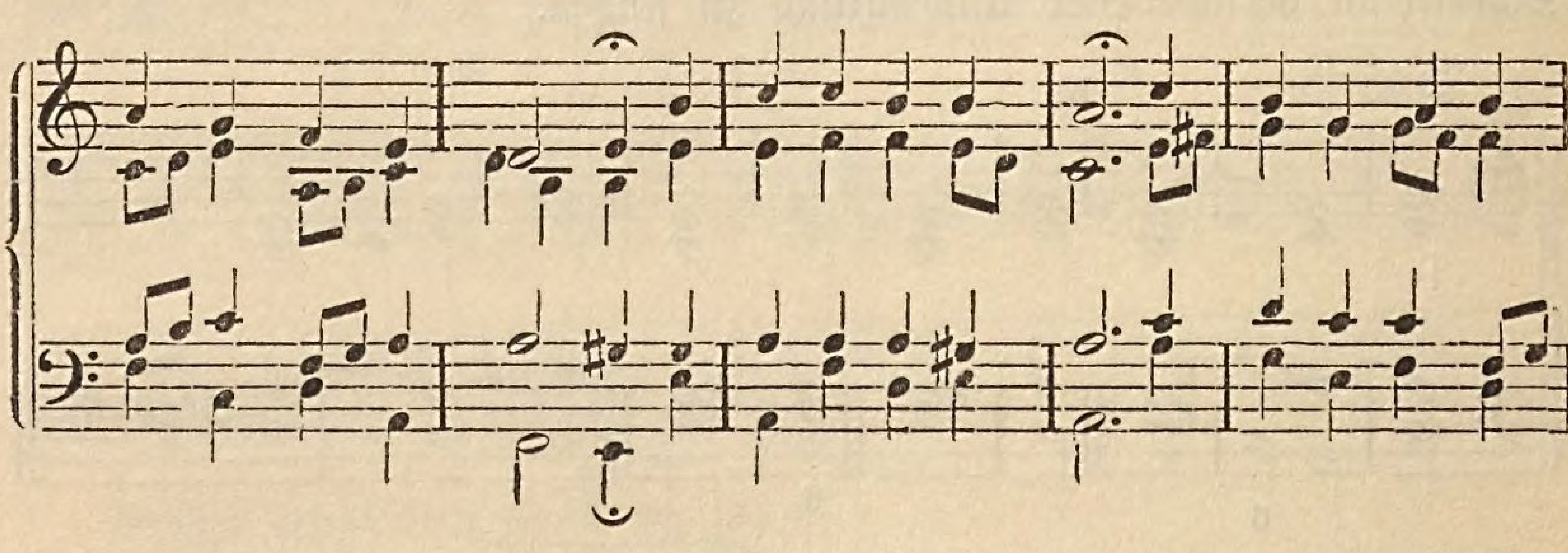


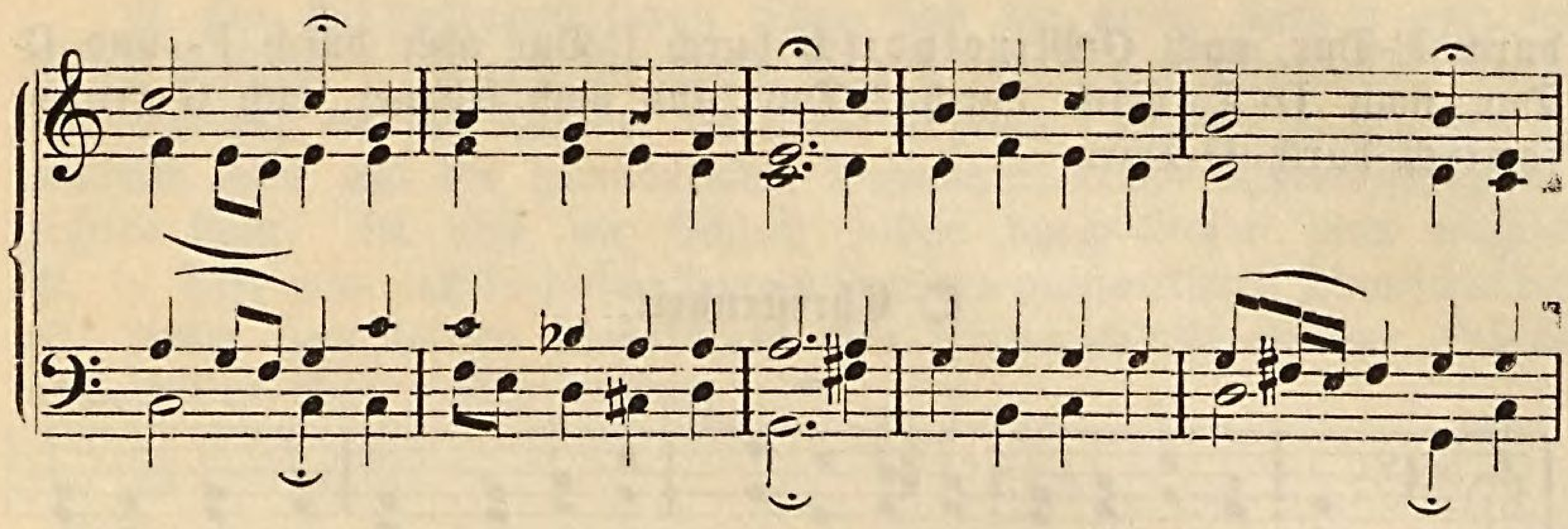


4. Die herrschende Kadenz wird in C-Jonisch durch G-Dur, die Mittelkadenz aber in A-Aeolisch durch E-Dur gemacht. Sonst moduliert E-Phrygisch nach G-Mixolydisch durch C-Dur oder durch F-Dur und F-Dur C-Dur, auch nach D-Dorisch durch A-Dur. Da das Phrygische auch nach F-Lydisch durch C-Dur ausweicht und in neueren Melodieen selbst die Modulation nach G-Hypojonisch durch D-Dur (d fis a — c) gestattet ist, so kann behauptet werden: Die phrygische Tonart moduliert in alle anderen Tonarten.

Preis, Ehr' und Dank.







Könen.



Brosigs Choralbuch Nr. 1, 7, 25, 31, 58, 62, 68.

§ 53. Die 5. und 6., resp. die lydische und hypolydische Tonart.

1. Die harmonisierte lydische Tonleiter ist:

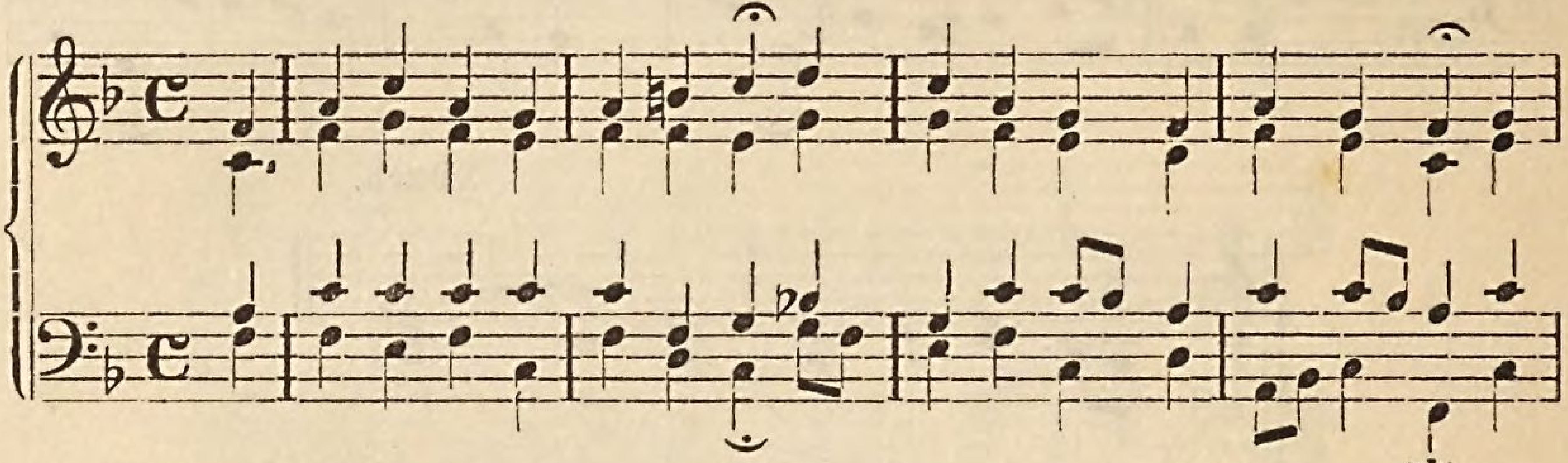


2. Die charakteristischen Töne dieser Tonart sind die große Terz a und die übermäßige Quart h. Letzteres Intervall bildet zum Grundtone den streng vermiedenen und gefürchteten Tritonus der Alten. Um diesen Tritonus (Intervall von 3 ganzen Tönen) zu vermeiden, ist es oft nötig, statt des h das b zu setzen. Geschieht dies in einer Melodie häufig oder gar ausschließlich, so gleicht diese Tonart der jonischen Tonart im genus molle, d. i. nach der Quart transponiert (F-Jonisch). Weil sich auf der Subdominante dieser Tonart kein brauchbarer und leitereigener Accord errichten läßt, so fehlt ihr auch die Modulation nach der Subdominante gänzlich, und daher kam es, daß namentlich die Protestanten (die Katholiken besitzen noch einen Vorrat lydischer Melodieen im lateinischen Choralgesange) alle lydischen Melodieen reduzierten, d. i. durchgehends das charakteristische h in b verwandelten und dieselben als C-Jonisch im genus molle behandelten.

3. Die Haupt- oder Finalkadenz ist C-Dur F-Dur; sonst moduliert das Lydische nach C-Jonisch durch G-Dur, selten nach A-Aeolisch

durch E-Dur, nach G-Mixolydisch durch C-Dur oder durch F- und C-Dur, nach D-Dorisch durch A-Dur und noch seltener nach G-Hypojonisch durch D-Dur.

O Christenheit.





Siehe Brosig's Choralbuch Nr. 43, 56 (mit dem 6. Tone gemischt).

§ 54. Die 7. und 8., resp. die mixolydische und hypomixolydische Tonart.

Die harmonisierte Tonleiter ist:

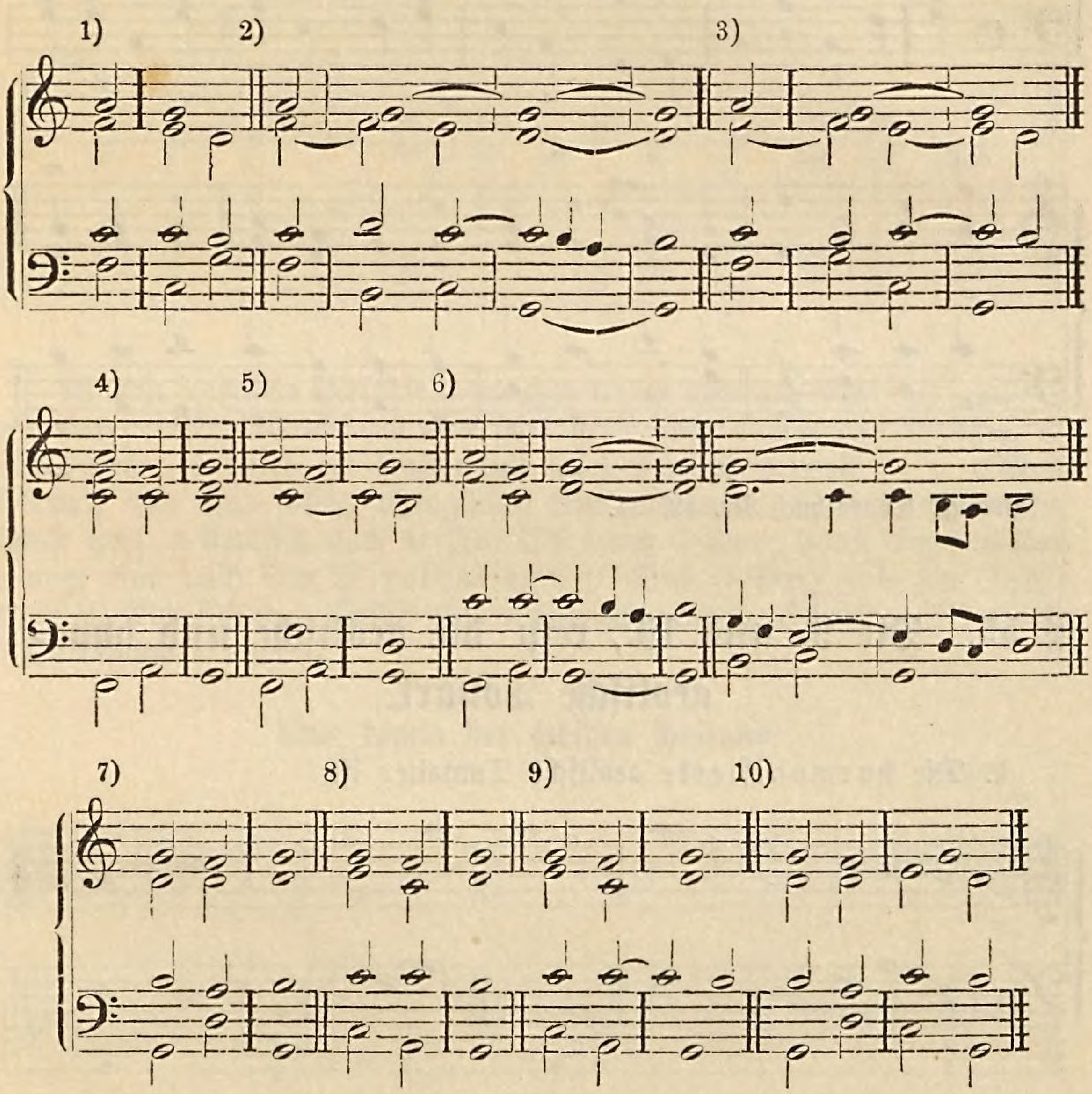
a)



b)

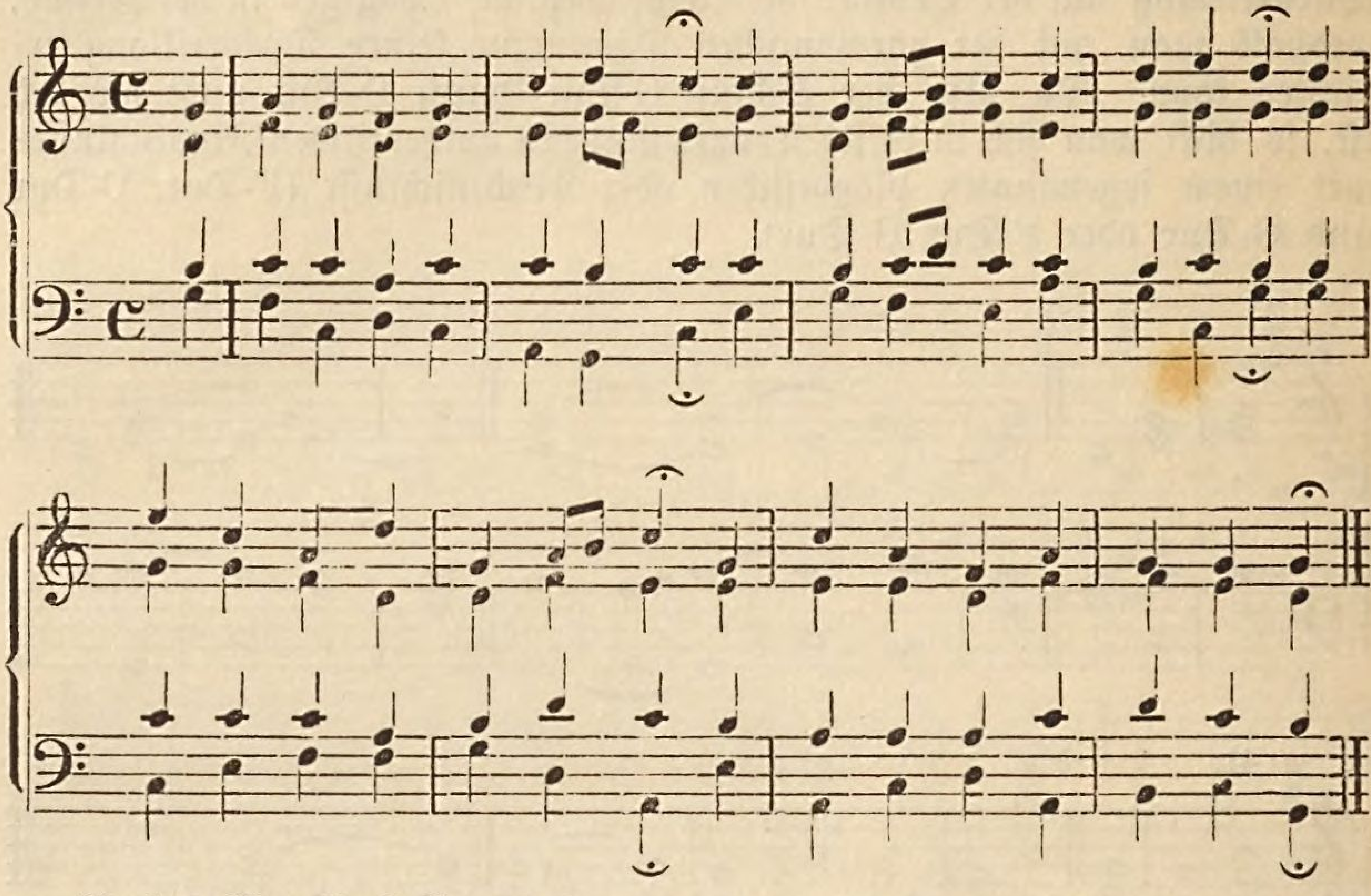


2. Die charakteristischen Töne sind die große Terz h und die kleine Septime f. Durch die große Terz h erhält das Mixolydische einen Durdreiklang auf der Tonika; die kleine Septime f dagegen ist der Grund, weshalb man auf der harmonischen Dominante keinen Durdreiklang errichten kann. Da also der Schluß G-Dur durch D-Dur nicht möglich ist, so hilft man sich in dieser Tonart statt des authentischen Finalschlusses mit einem sogenannten plagalischen oder Kirchenschlusse (F-Dur, C-Dur und G-Dur oder F-Dur G-Dur).



3. Die mixolydische Tonart lehnt sich vorzugsweise an das Jonische an, und diese innigen Beziehungen zeigen sich einesteils im plagalischen Schlusse, andernteils darin, das der Tonikaaccord als Dreiklang (g h d) und noch mehr als Septimenaccord (g h d f) nach dem Jonischen hinstrebt. Sie moduliert deshalb gern nach C-Jonisch durch G-Dur (Mittelkadenz); sonst geht sie nach der gregorianischen und harmonischen Dominante, nach D-Dorisch durch A-Dur (herrschende Kadenz), während unser modernes G-Dur zunächst gern und oft nach D-Dur ausweichen würde. Fernere Modulationen sind nach A-Aeolisch und nach F-Lydisch. Letztere Ausweichung ist eine für die Tonart durchaus charakteristische und liegt unserem G-Dur sehr fern.

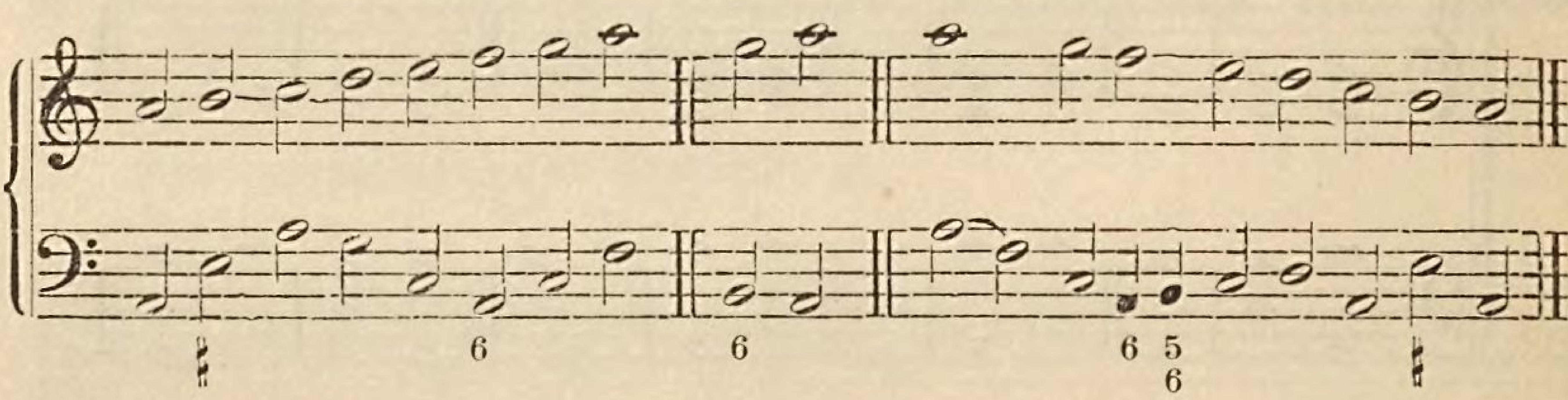
Komm, Geist und Schöpfer.



Brosigs Choralbuch Nr. 42, 24.

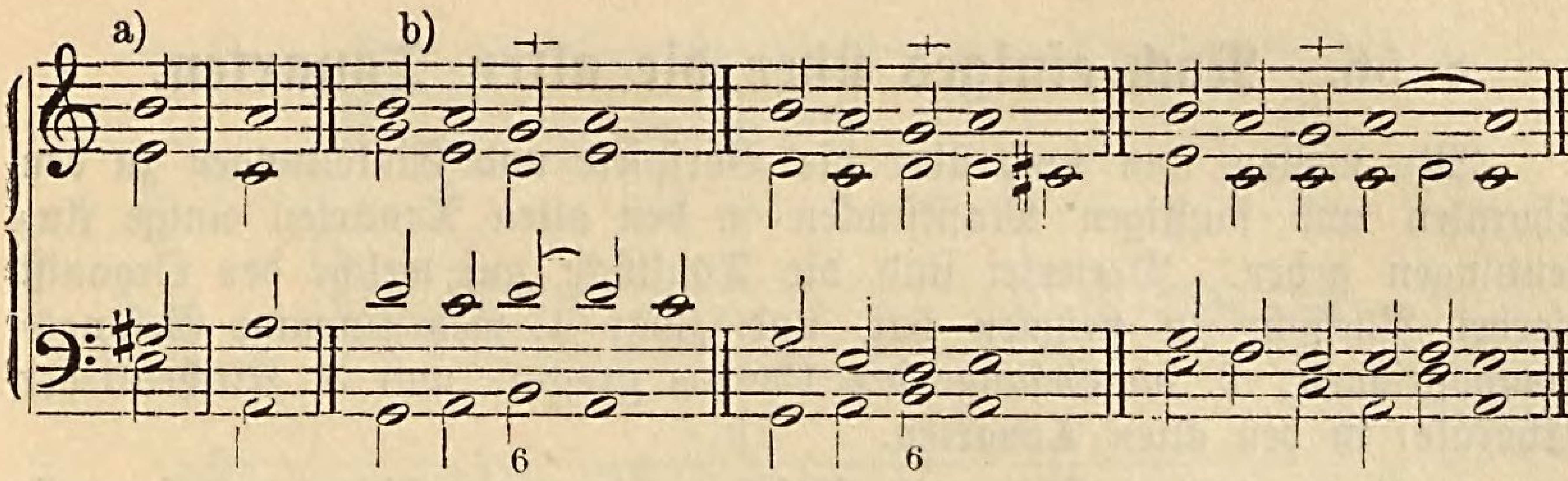
§ 55. Die 9. und 10., resp. die aeolische und hypo-aeolische Tonart.

1. Die harmonisierte aeolische Tonleiter ist:



2. Die charakteristischen Töne sind die Mollterz c und die kleine Sext f. Durch letztere unterscheidet sich diese Tonart wesentlich vom Dorischen, welches die große Sext h als charakteristischen Ton hat.

3. Auf der Dominante der aeolischen Tonart steht als leitereigener Accord der e-Molldreiklang. Da man durch denselben einen vollständigen Schluß nach heutigen Begriffen nicht erlangt, so ist es erlaubt, bei Finalschlüssen den E-Durdreiklang zu nehmen, wenn die Melodie dadurch nicht reduziert wird, a). Schließen aeolische Gesänge durch g a, was selten der Fall ist, so schließt man durch den Sextaccord auf h oder durch den C-Durdreiklang, b). Im gregorianischen Gesange kommen die Schlußweisen unter c) häufig in Anwendung.





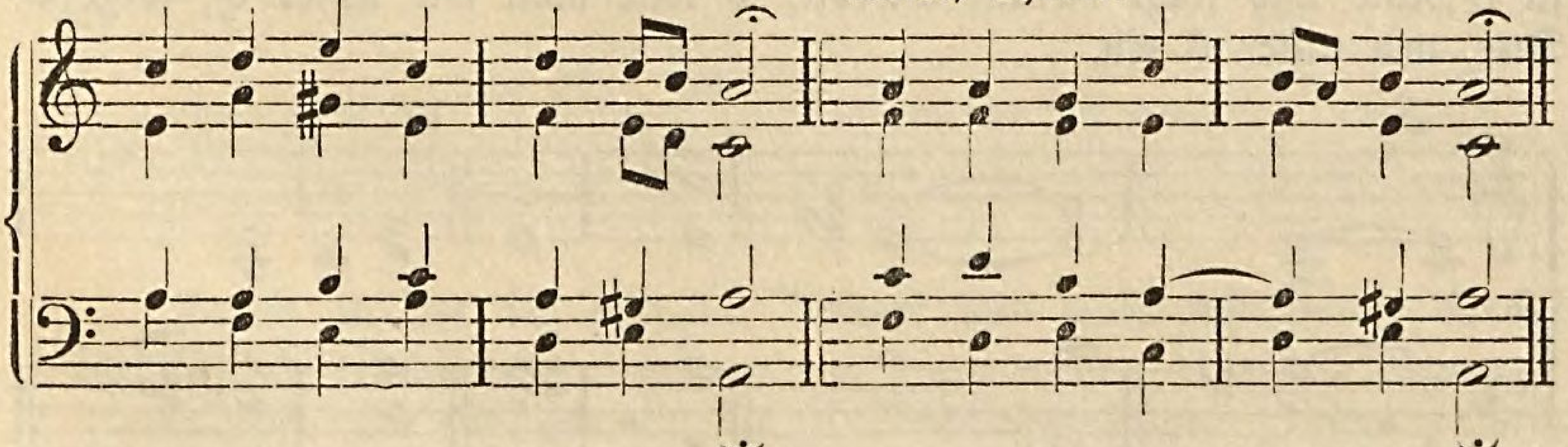
Manche aeolische Melodieen weichen wenig oder gar nicht aus; andere modulieren viel. A-Aeolisch *moduliert* gern nach *E-Phrygisch* durch d-Moll, oder es wird ein Halbschluß in A-Aeolisch bewirkt (d. i. a-Moll E-Dur), und sind diese phrygischen Ausweichungen die interessantesten. Sonst geht A-Aeolisch nach *C-Jonisch* durch G-Dur; durch dieses wieder gelangt man nach dem *Mixolydischen* (C-Dur G-Dur) und zum *Lydischen* (C-Dur F-Dur.) Selbst Ausweichungen nach *G-Hypojonisch* durch D-Dur kommen vor.

Nun komm der Heiden Heiland.

4. Jahrh.



Ritter, Choral.



Brosigs Choralbuch Nr. 3, 10, 12, 13, 14, 15, 64, 67, 69, 70, 74, 80.

§ 56. Noch einiges über die alten Tonarten.

Wir wollen nun noch über die Vorspiele und Einleitungen zu den Chorälen und sonstigen Musikstücken in den alten Tonarten einige Andeutungen geben. Dreierlei sind die Tonstücke, auf welche der Organist hierbei Rücksicht zu nehmen hat, und zwar 1. mehrstimmige Gesangs-Kompositionen, 2. die Gesänge des Cantus gregor. und 3. Kirchenlieder (Choräle) in den alten Tonarten.

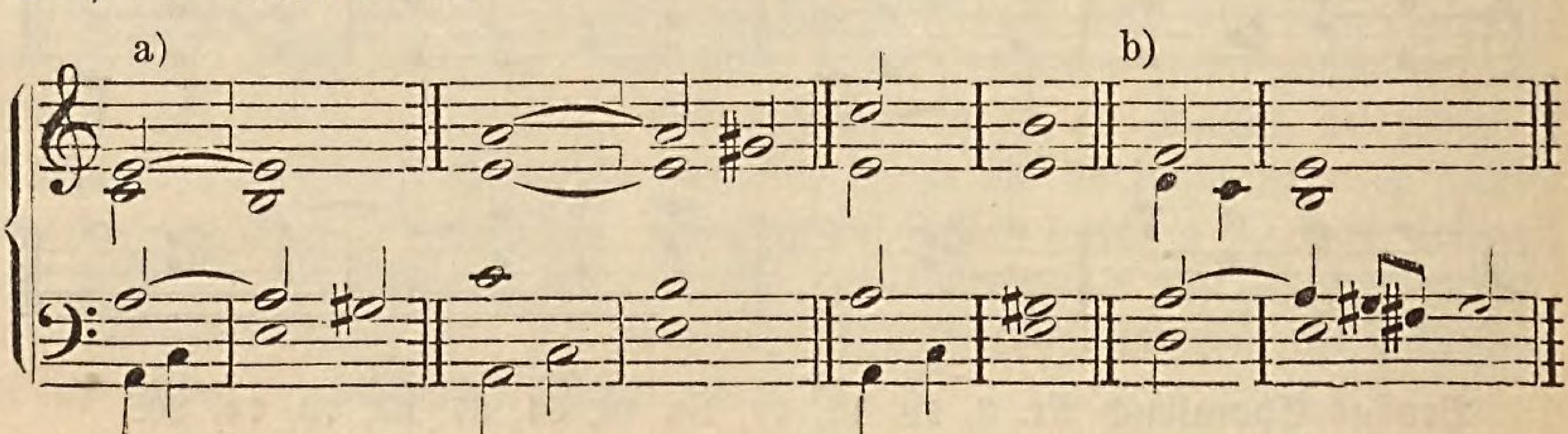
1. Gute, den verschiedenen Anfängen der mehrstimmigen Kompositionen entsprechende, die Sänger in die Anfangsaccorde hineinführende und so die Sicherheit der Intonation fördernde Einleitungen zu machen, setzt tüchtige Studien voraus. Als Anhaltspunkte hierfür mögen folgende Winke beherzigt werden.

Der Organist gebe dem Schlusse seines Vorspieles die Wendung nach den Anfangsaccorden des Tonstückes und er verwebe namentlich die ersten zwei bis vier Accorde (in umgekehrter Folge, wo dieses angeht) in den Schluß desselben. Zu diesem Behufe muß ihm eine Partitur zu Gebote stehen. In den meisten Fällen werden folgende Einleitungsabschlüsse die entsprechendsten sein.

Steht das Stück in der 1. oder 2. Tonart, beginnt dasselbe mit dem Tonikadreiklange (d-Moll) und folgt darauf der A-Durdreiklang, so leite man wie unter a) ein. Folgt nach dem Anfangsaccorde (d-Moll) ein Accord mit dem Tone c, dann dürfte der Schluß wie unter b) zu halten sein. Beginnt das Stück mit dem Dominantendreiklange A-Dur, so dürfte, je nach den darauf folgenden Accorden, die Einleitung unter c) oder d) die entsprechende sein.

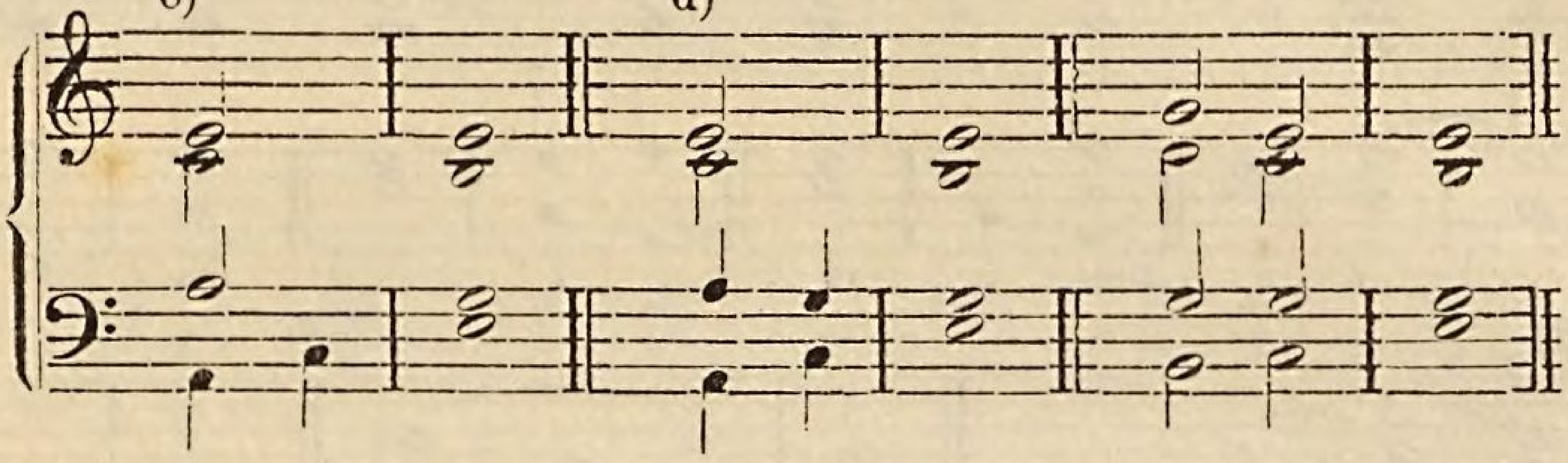


Geht das Stück aus der 3. oder 4. Tonart, beginnt dasselbe mit dem E-Durdreiklange und folgt demselben der a-Molldreiklang, so spiele der Organist, je nach der Lage des Anfangsaccordes, wie unter a), folgt demselben aber der d-Molldreiklang, wie unter b) ein. Beginnt das Stück in e-Moll und folgt darauf a-Moll, so leite man wie unter c), folgt C-Dur, wie unter d ein.





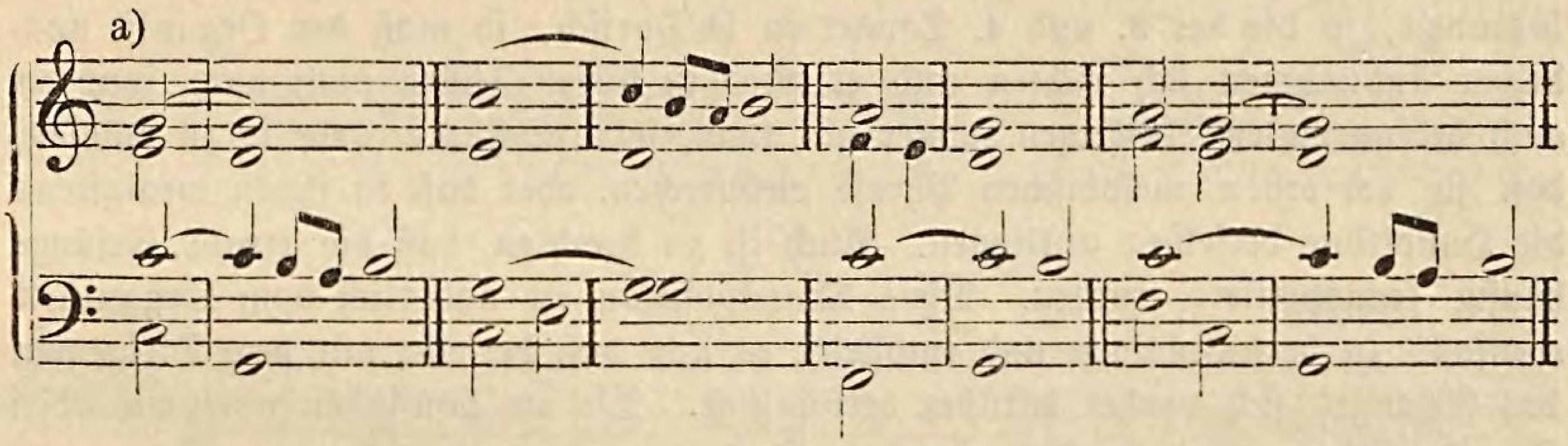
c) d)



Die Kompositionen in der 5. und 6. Tonart werden wohl meistenteils durch C-Dur F-Dur einzuleiten sein.

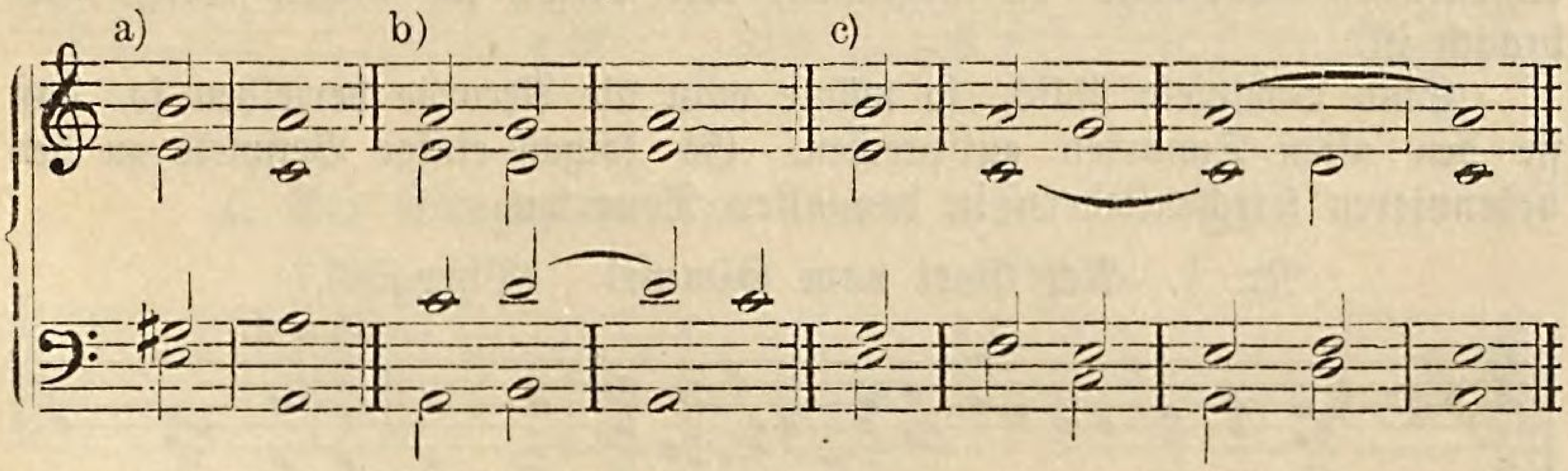
Steht das Musikstück in der 7. und 8. Tonart, so leite man dasselbe, da die meisten Kompositionen in dieser Tonart mit dem G-Durdreiklange beginnen, durch den bekannten mixolydischen Schluß ein, a). Jedenfalls ist diese Einleitung immer da die richtige, wo bald am Anfange des Stückes der Ton f eintritt. Sollte, wie dieses vorkommt, der Ton fis vor dem Tone f und bald am Anfange eintreten (oft hypojonische Anfänge), so schließt man die Einleitung durch D-Dur G-Dur ab.

a)



Tonstücke in der 9. und 10. Tonart, in denen das gis vor dem g erscheint, leite man wie unter a), im umgekehrten Falle wie unter b), oder nach Umständen wie unter c) ein.

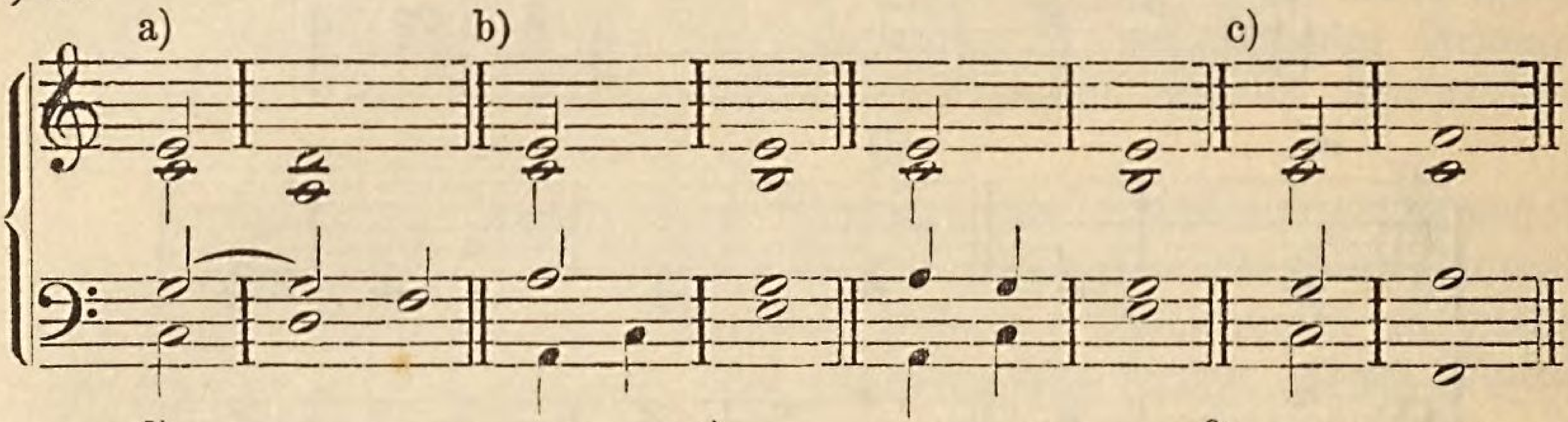
a) b) c)

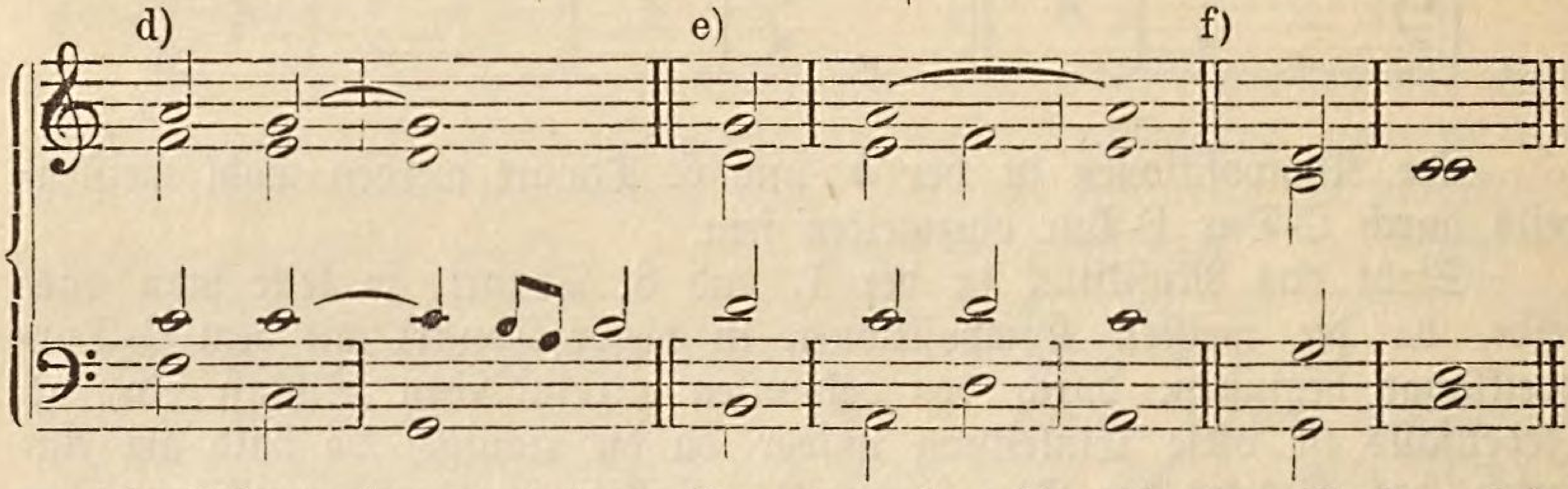


Stücke in der 13. und 14. Tonart sind wohl fast immer durch G-Dur C-Dur einzuleiten.

2. Die Einleitungen in die Gesänge des Cant. gregor. erfordern seitens des Organisten eine nicht minder große Aufmerksamkeit. In den

meisten Fällen wird der Organist das Richtige treffen, wenn er seine Einleitungen für den 1. und 2. Ton wie unter a), für den 3. und 4. wie unter b), für den 5. und 6. wie unter c), für den 7. und 8. wie unter d), für den 9. nnd 10. wie unter e) und für den 13. und 14. wie unter f) hält.



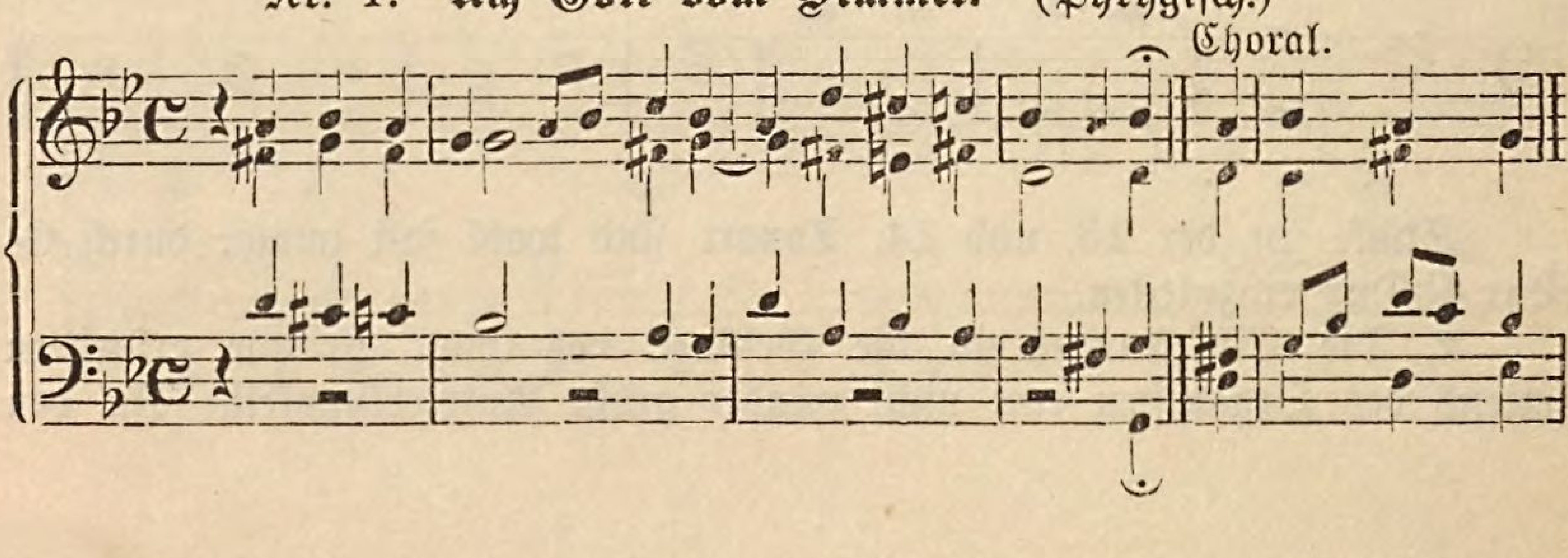


Die Gesänge der 3. und 4. Tonart werden bisweilen in a-Moll, auch in C-Dur, und die in der 7. und 8. Tonart ebenfalls in C-Dur einzuleiten seien. Da ferner viele gregor. Gesänge oft in anderen, der Tonart nicht entsprechenden Tönen beginnen, so die der 3. und 4. Tonart in D-Dorisch, so muß der Organist nach diesen Ausnahmen sich richten und er wird in diesen Fällen nicht nur, sondern auch bei normalen Anfängen immer gut thun, seine Schlußaccorde so zu wählen, daß sie der ersten melodischen Phrase entsprechen, oder daß in ihnen wenigstens die Haupttöne derselben anklingen. Auch ist zu beachten, daß die gregor. Gesänge häufig transponiert werden. Diese Transposition ist natürlich vom Organisten ebenfalls zu berücksichtigen und empfiehlt es sich, daß derselbe mit dem Dirigenten des Gesanges sich vorher darüber verständige. Die am häufigsten vorkommenden Transpositionen sind bei den einzelnen Tonarten angegeben.

3. Bei den deutschen Kirchenliedern können am besten die Einleitungen ganz wegbleiben; es ist alsdann der Choral bald nach dem einleitenden Vorspiele zu beginnen, wie dieses an vielen Orten Gebrauch ist.

Sind Vorspiele üblich, so wähle man die Accorde derselben so, daß sie den alten Tonarten entsprechen. Es folgen einige Beispiele zu den bekannteren Kirchenliedern in den alten Tonarten.

Nr. 1. **Ach Gott vom Himmel.** (Phrygisch.)

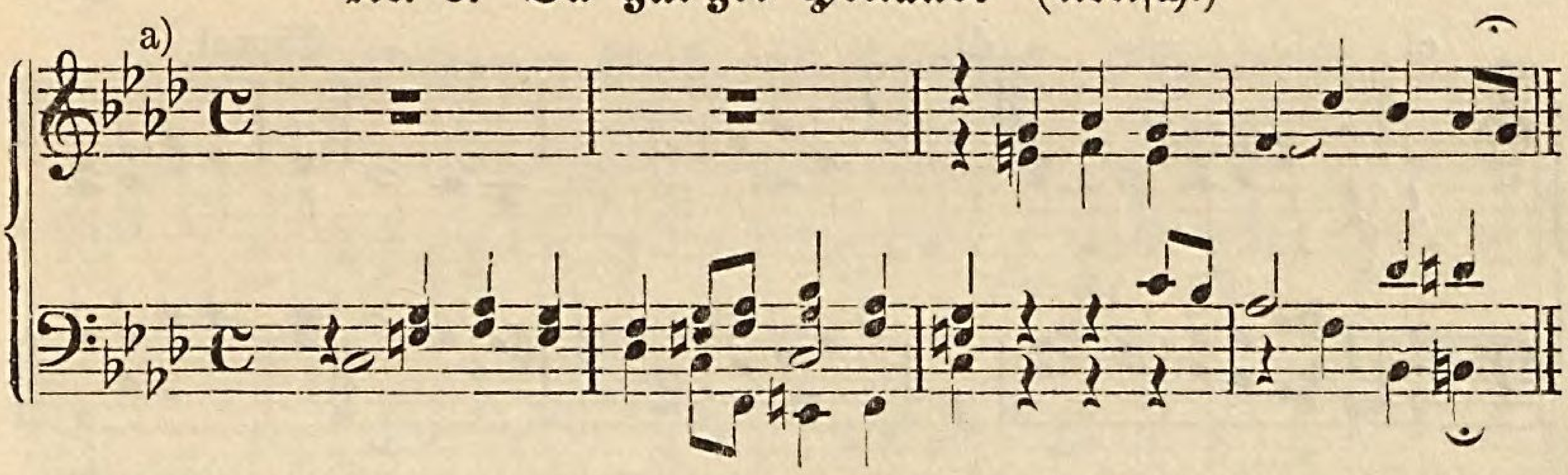


Nr. 2. Da Jesus an des Kreuzes Stamm. (Phrygisch.)



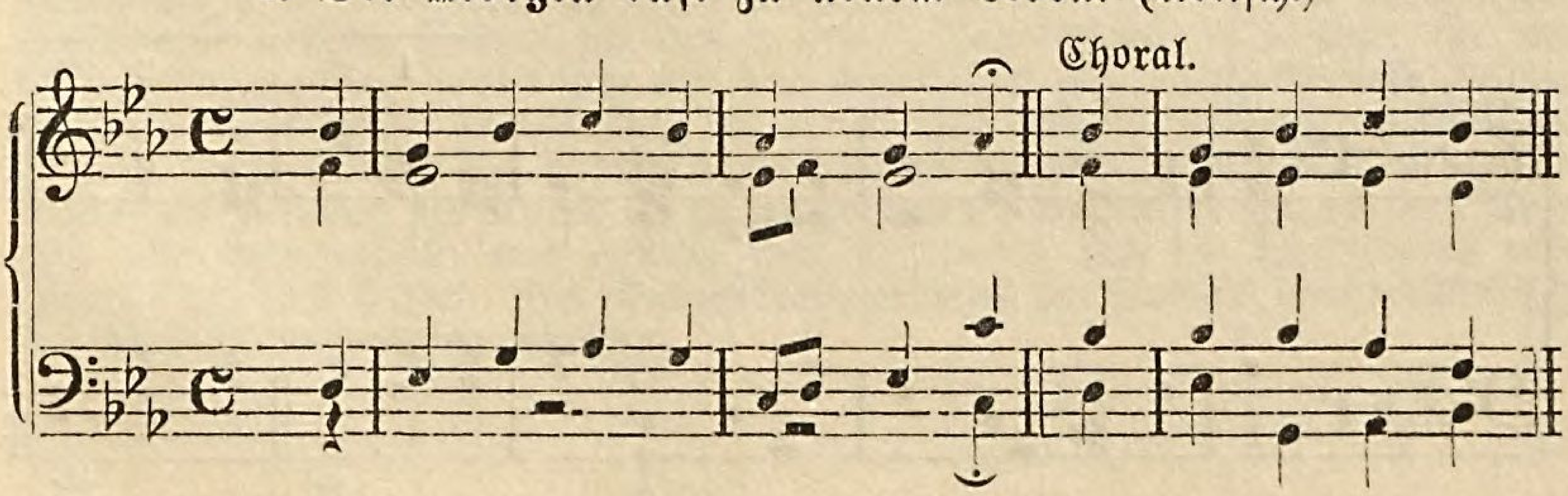


Nr. 3. Du güt'ger Heiland. (Äolisch.)





4. Der Morgen ruft zu neuem Leben. (Äolisch.)



Nr. 5. Gelobet seist Du, Jesus Christ. (Mixolydisch.)

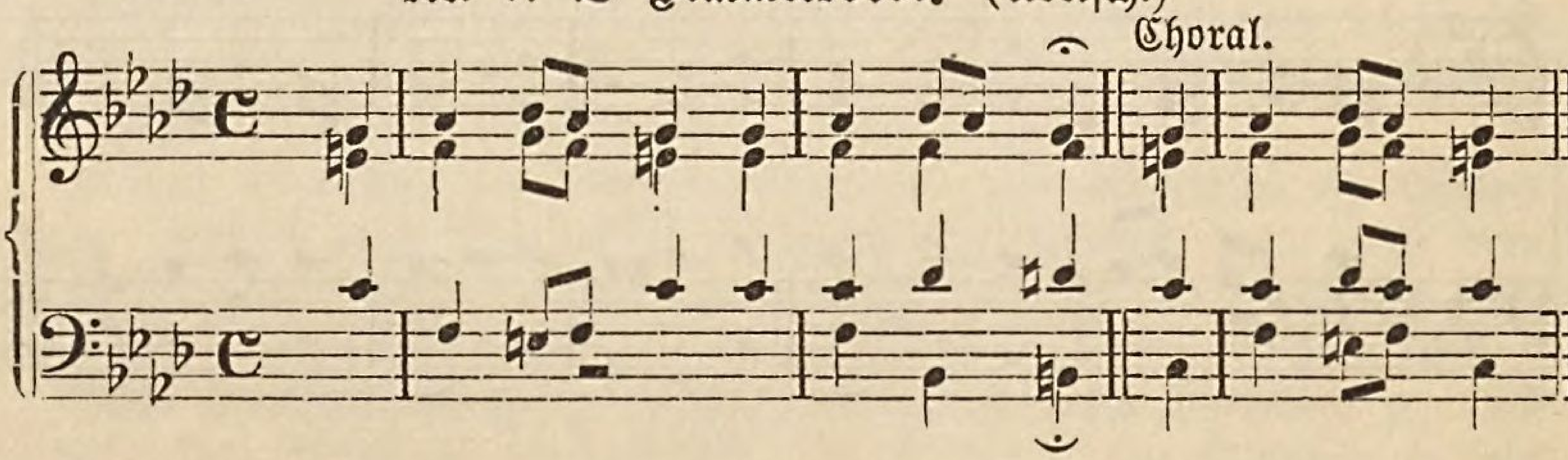


Nr. 6. O Haupt voll Blut. (Phrygisch.)

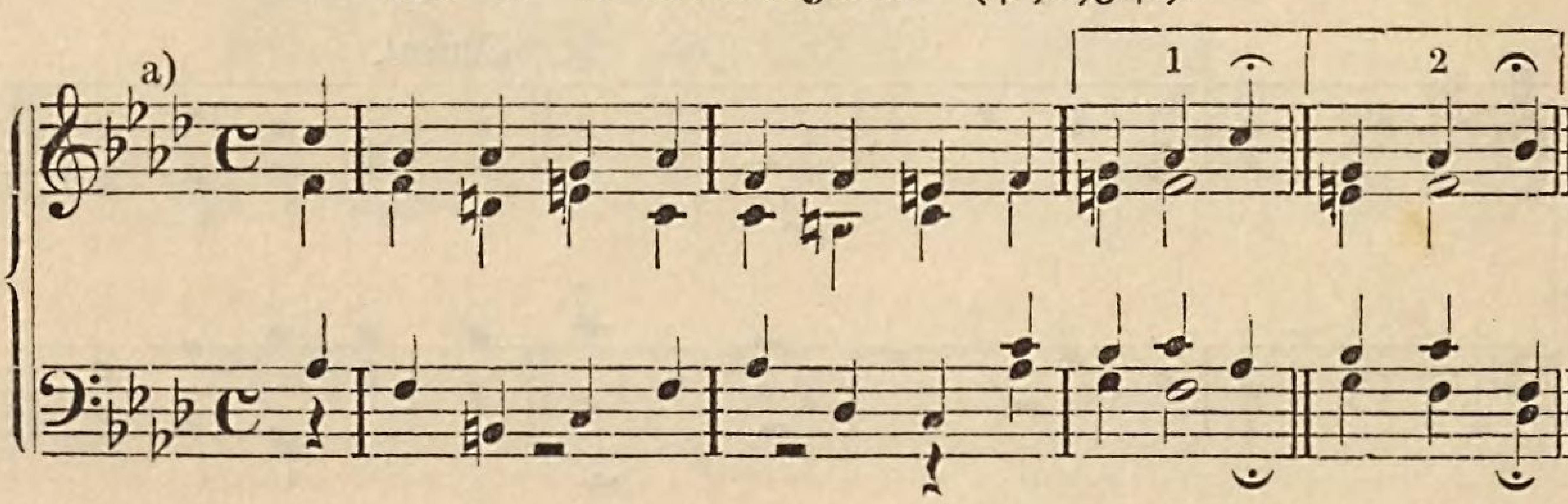


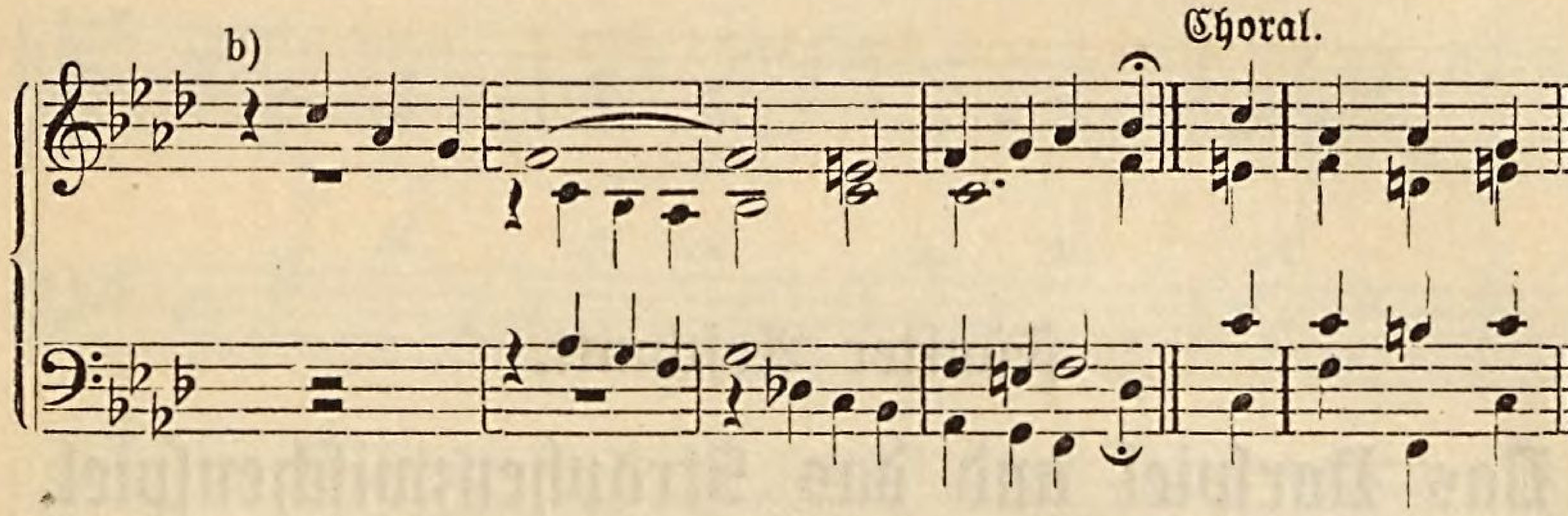


Nr. 7. O Himmelsbrot. (Äolisch.)



Nr. 8. O Traurigkeit. (Phrygisch.)





Nr. 9. Ich ruf aus Herzensgrund. (Phrygisch.)



Nr. 10. Komm Geist und Schöpfer. (Mixolydisch.)



Anmerkung. Da es vielen unserer Organisten für jetzt noch schwer, ja zum teil unmöglich sein dürfte, den einzelnen alten Tonarten entsprechende Vor- und Zwischenspiele zu extemporieren, so ist es gestattet, aus einer modernen Dur- oder Molltonart zu präludieren. Dieses soll indes eine solche Tonart sein und soll in solcher Weise geschehen, daß gewisse Anknüpfungspunkte mit der vorliegenden alten Tonart herbeigeführt werden, und namentlich wird es sich als notwendig erweisen, den Finalschluß der jedesmaligen alten Tonart entsprechend zu bilden. In der Organistenpraxis haben sich hierfür folgende Regeln herausgebildet. Man präludiert als Vorbereitung für den 1. Ton (dorisch) in d-Moll mit möglichem Ausschluß des Tones b, es sei denn, derselbe komme als wesentlicher Ton vor; für den 2. Ton (hypodor.) in d-Moll; für den 3. und 4. Ton (phrygisch und hypophrygisch) in C-Dur mit phrygischem Schlusse; seltener in a-Moll mit phrygischem Halbschlusse a-Moll E-Dur; für den 5. und 6. Ton (lydisch) in F-Dur; für den 7. Ton (mixolydisch) aus C-Dur mit dem der Tonart eigenem Halbschlusse F-Dur G-Dur oder F-Dur C-Dur G-Dur; für den 8. Ton (hypomixolydisch) wie für den 7. Ton, wenn nämlich das b nicht vorherrscht, in welchem Falle g-Moll mit möglichster Vermeidung des Tones es zu wählen wäre; für den 9. und 10. Ton (aeolisch und hypoaeolisch) aus a-Moll und für den 13. und 14. Ton (jonisch und hypojonisch) aus C-Dur. Bei Transpositionen muß das Vorspiel selbstverständlich die gleiche Transposition erfahren.

Fünfter Abschnitt.

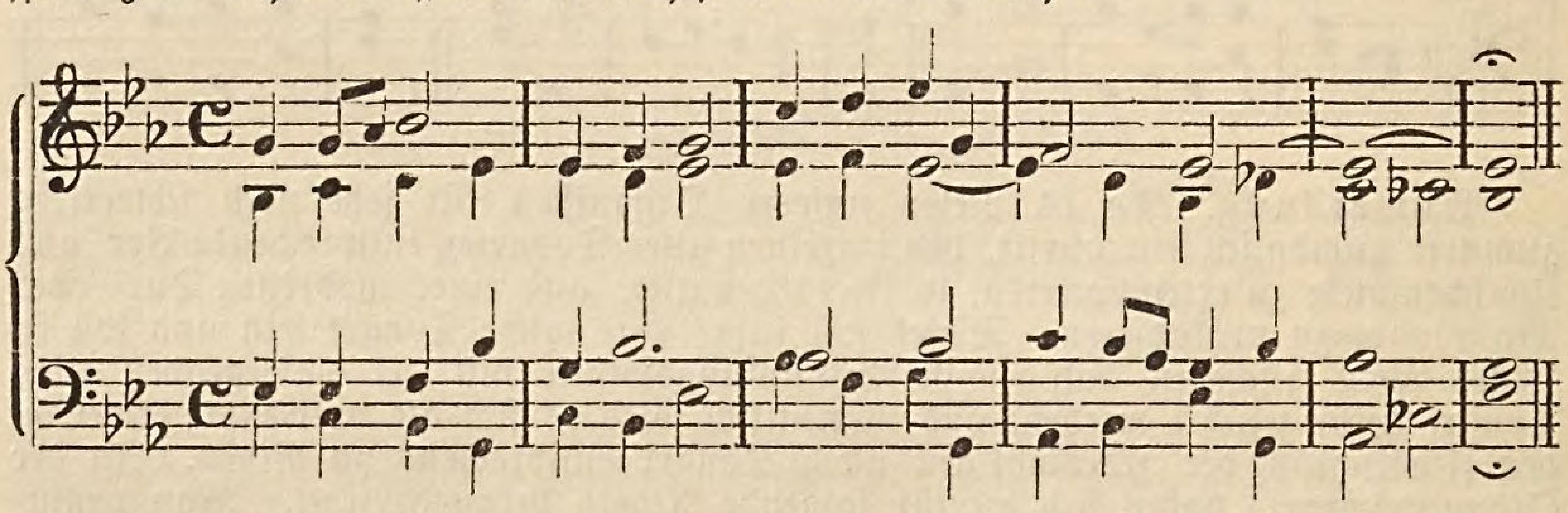
Das Vorspiel und das Strophenzwischenspiel.

§ 57. Das Vorspiel (Praeludium).*)

Die Vorspiele haben den Zweck, einen Choral (oder eine Kirchenmusik) einzuleiten. Sie müssen deshalb in der Tonart des folgenden Tonstückes stehen und dem Charakter desselben wenigstens im allgemeinen entsprechen.

Was die Bildung solcher Vorspiele anlangt, so möge für's erste der Choral selbst den Schülern einen festen Anhaltspunkt bieten und dann gehe man an das Nachbilden selbständiger Sachen. Hierbei lassen sich einzelne Stufen aufstellen, und zwar:

1. Der Schüler benützt den Choral ganz oder teilweise, mit Beibehaltung der ursprünglichen Harmonieen als Vorspiel und hängt nur einen Schluß an. Durch derartige Vorspiele wird der Gemeinde das zu singende Lied zugleich angekündigt. Zur Beleuchtung dieser Art genüge ein Beispiel zum Chorale „Weinet nicht, Gott lebet noch".



2. Der Schüler benützt ganz oder teilweise den Choral, giebt diesem aber so viel als möglich andere, oft bewegtere Harmonieen und gestattet sich hier und da Abweichungen von der Melodie. Wir geben ein solches kleines Vorspiel zum Chorale: „Christi Mutter stand voll Schmerzen", verwenden dazu die 3 ersten Takte der Melodie und bilden daraus das folgende aus einem viertaktigen Vorder- und viertaktigen Nachsatze und dem Schlusse bestehende Vorspiel. Die Melodie liegt in der Oberstimme.

*) Da aus Mangel an Zeit es nicht Aufgabe des Seminars sein kann, die Schüler zur Bildung ausgeführter Vorspiele zu befähigen, so soll unsere vorliegende Arbeit nur den Zweck haben, denselben im Bilden kurzer und einfacher Vorspiele Anleitung zu geben. Dieselben können zugleich als Strophenzwischenspiele dienen. Größere, ebenso motivisch durchgeführte oder figurativ gehaltene Vorspiele müssen analysiert, und die Schüler über den kunstvollen Bau derselben belehrt werden.

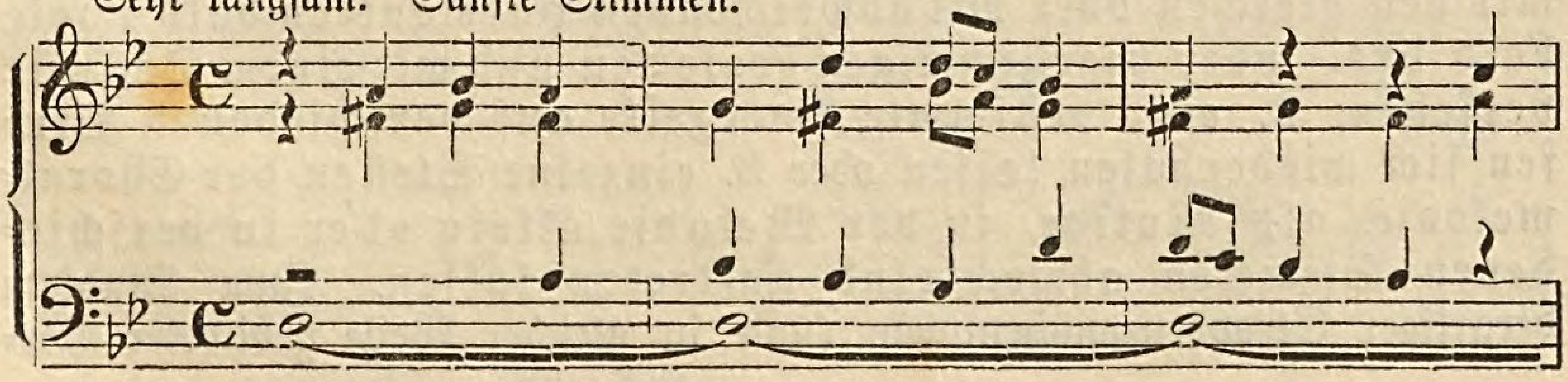


3. Es werden einzelne Verszeilen der Melodie benützt, giebt diesen aber eine vollständig andere, bald drei bald vierstimmige, oft figurative Begleitung. Als Beispiel dieser Art folgt ein Vorspiel zum Liede „Auf meinen lieben Gott“. Die Melodie ist frei benutzt; die Harmonie erst drei-, dann vierstimmig und lebhaft gehalten.



4. Die Erfindung der Melodie sowohl, wie die der Harmonieen, ist frei zu geben; beides muß jedoch im allgemeinen dem Charakter eines bestimmten Chorals entsprechen. Es ist zu diesem Zwecke vor allem die Tonart und das Tongeschlecht (Dur oder Moll) des Chorales festzuhalten, und der Takt und das Tempo zu berücksichtigen. An Orgelstücken dieser und der folgenden Art giebt es keinen Mangel, jede Präludiensammlung bietet solche in Menge. Darum ist es auch unnötig, ein Beispiel dieser Art hier beizufügen. Nötiger schon ist ein Beispiel eines Vorspieles, in welchem der wirkliche, innerliche Charakter eines Chorales tief aufgefaßt, in demselben seinen Ausdruck findet. Man vergleiche den Choral „Ach Gott vom Himmel gieb uns heut“ (Brosig Nr. 1) und folgendes Vorspiel nach H. W. Stolze.

Sehr langsam. Sanfte Stimmen.





Die kunstvollsten Vorspiele sind diejenigen, in welche der „Cantus firmus“, d. i. der Choral ganz oder teilweise verwebt wird, oder denen ein Motiv aus demselben zugrunde liegt.

In folgendem Vorspiele (von Stolze) zum Chorale „Ach Gott vom Himmel“ (Vrof. Nr. 1) sind die vier ersten Noten der Melodie — a b a g — als Motiv verarbeitet. Die interessante Durchführung bedarf kaum einer Erläuterung.



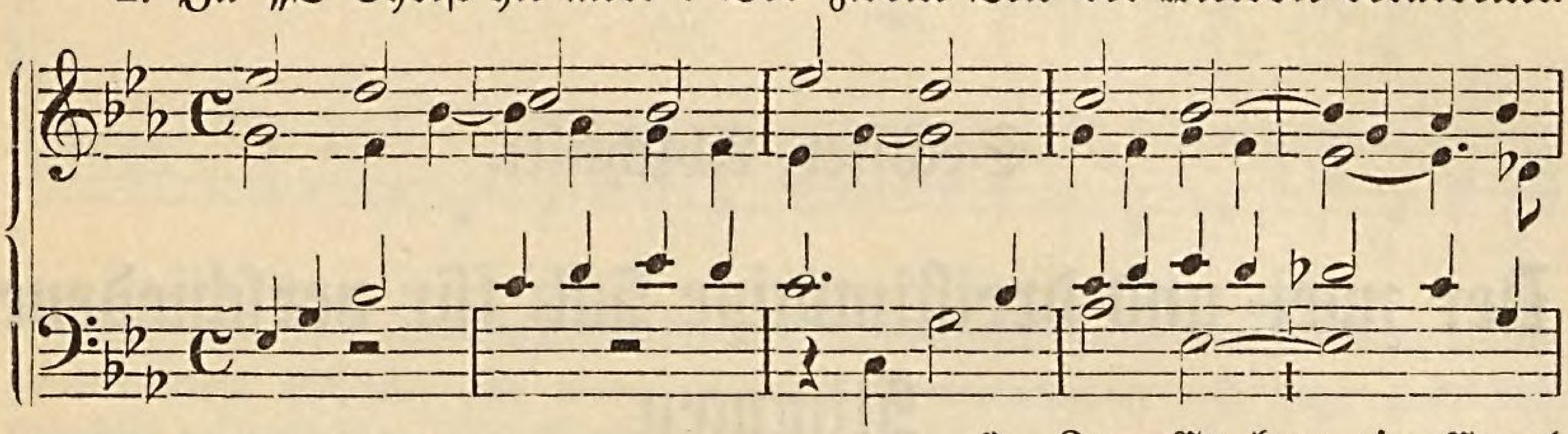
Anmerkung. I. Das Postludium (Nachspiel) nimmt einen freieren Charakter an und es erfüllt seinen Zweck, wenn es kirchlich gehalten ist und im allgemeinen dem Charakter der gottesdienstlichen Feier (beziehungsweise der Größe des Festes, der Kirchenzeit u. s. w.) entspricht.

§ 58. Das Strophenzwischenspiel.

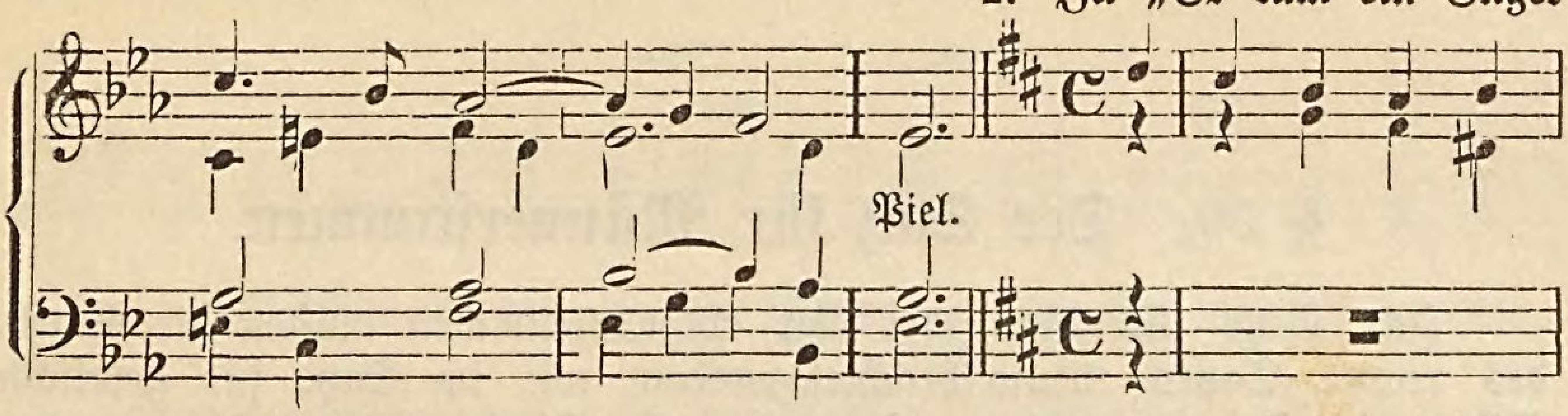
Die einzelnen Strophen eines Chorales werden durch kleine acht- bis sechzehntaktige Orgelsätze — Strophenzwischenspiel — mit einander verbunden. Sie sollen mit dem Chorale in Beziehung stehen und deshalb eignen sich auch für derartige Orgelsätze die einzelnen Verszeilen des Chorales selbst am besten. Man kann 1. einzelne Verszeilen mit den gleichen oder mit abweichenden Harmonieen bald zwei-, bald drei- oder vierstimmigen begleiten und mit einem Schlusse versehen; 2. eine bestimmte Verszeile auf verschiedenen Stufen sich wiederholen lassen oder 3. einzelne Stellen der Choralmelodie, als Motive, in der Melodie allein oder in verschiedenen Stimmen abwechselnd auftreten lassen. Zum Studium derartiger Strophenzwischenspiele (und in gleicher Weise gebildeter Vor-

spiele) kann die Orgelbegleitung zum Cantate von Mohr (Regensburg bei Pustet) empfohlen werden. Wir geben zu jeder Art ein Beispiel aus genanntem Werke.

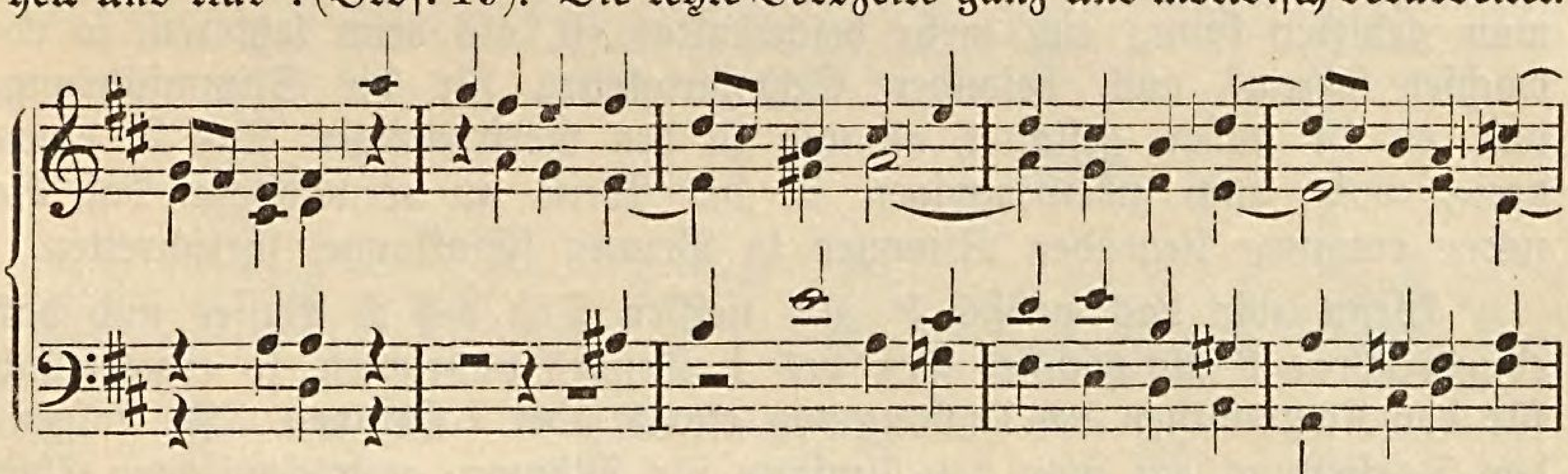
1. Zu „O Christ hie merk". Der zweite Teil der Melodie verarbeitet.



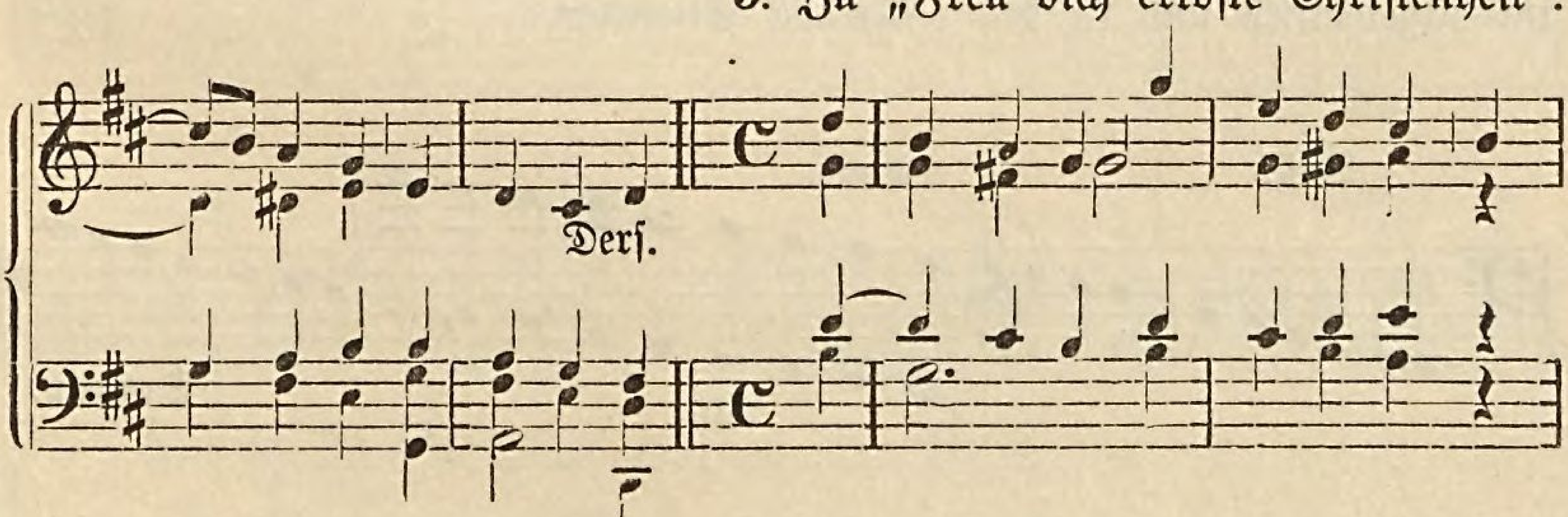
2. Zu „Es kam ein Engel



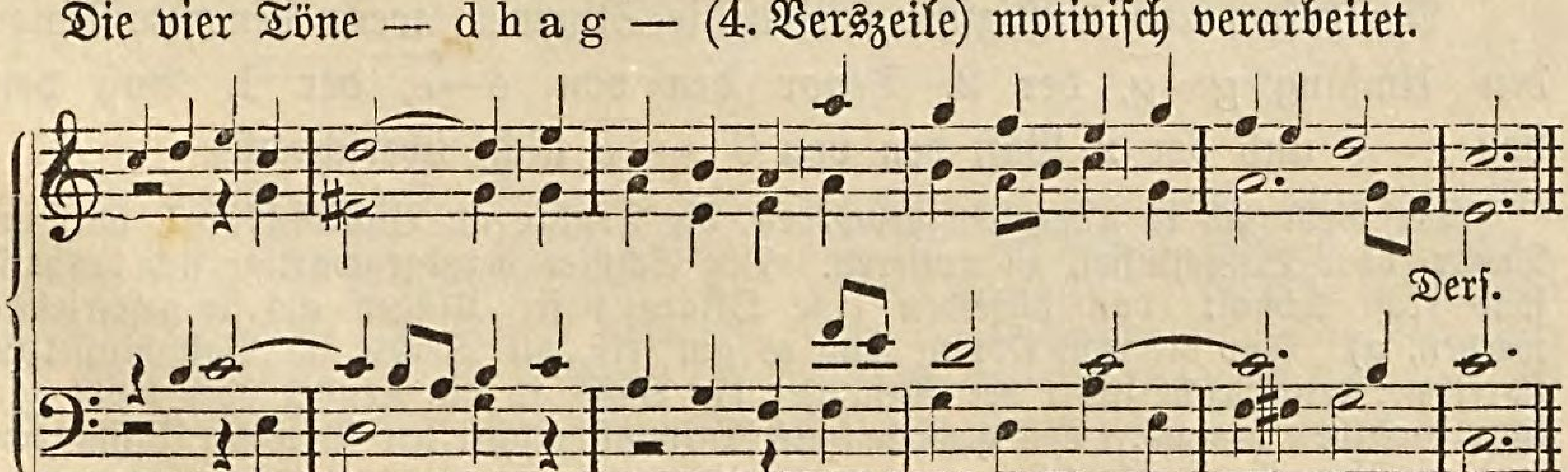
hell und klar". (Brof. 19). Die letzte Verszeile ganz und motivisch verarbeitet.



3. Zu „Freu dich erlöste Christenheit".



Die vier Töne — d h a g — (4. Verszeile) motivisch verarbeitet.



Sechster Abschnitt.

Der zwei- und dreistimmige Satz für verschiedene Stimmen.

§ 59. Der Satz für Männerstimmen.

Im Satze für (drei oder vier) Männerstimmen müssen die Regeln des reinen Satzes ebenso beachtet werden, wie im Satze für gemischte Stimmen. Da bei ersterem Satze das Bereich der Töne, über welches man gebieten kann, ein mehr beschränktes ist, als beim letzteren, so erwachsen hieraus auch besondere Schwierigkeiten für die Stimmführung, und es ist daher gestattet, ab und zu den vierstimmigen Satz in einen drei-, wohl auch zweistimmigen in der Weise zu verwandeln, daß die neben einander liegenden Stimmen in Primen (Einklange) fortschreiten.

Wenn wir das große F als tiefsten Ton des 2. Basses und das eingestrichene $\bar{a}$ als höchsten Ton des 1. Tenors annehmen, so ergiebt sich für den Komponisten der Umfang von etwas über 2 Oktaven. In folgender Darstellung hat man den Umfang für Männer- und gemischten Chor im allgemeinen und in den einzelnen Stimmen.



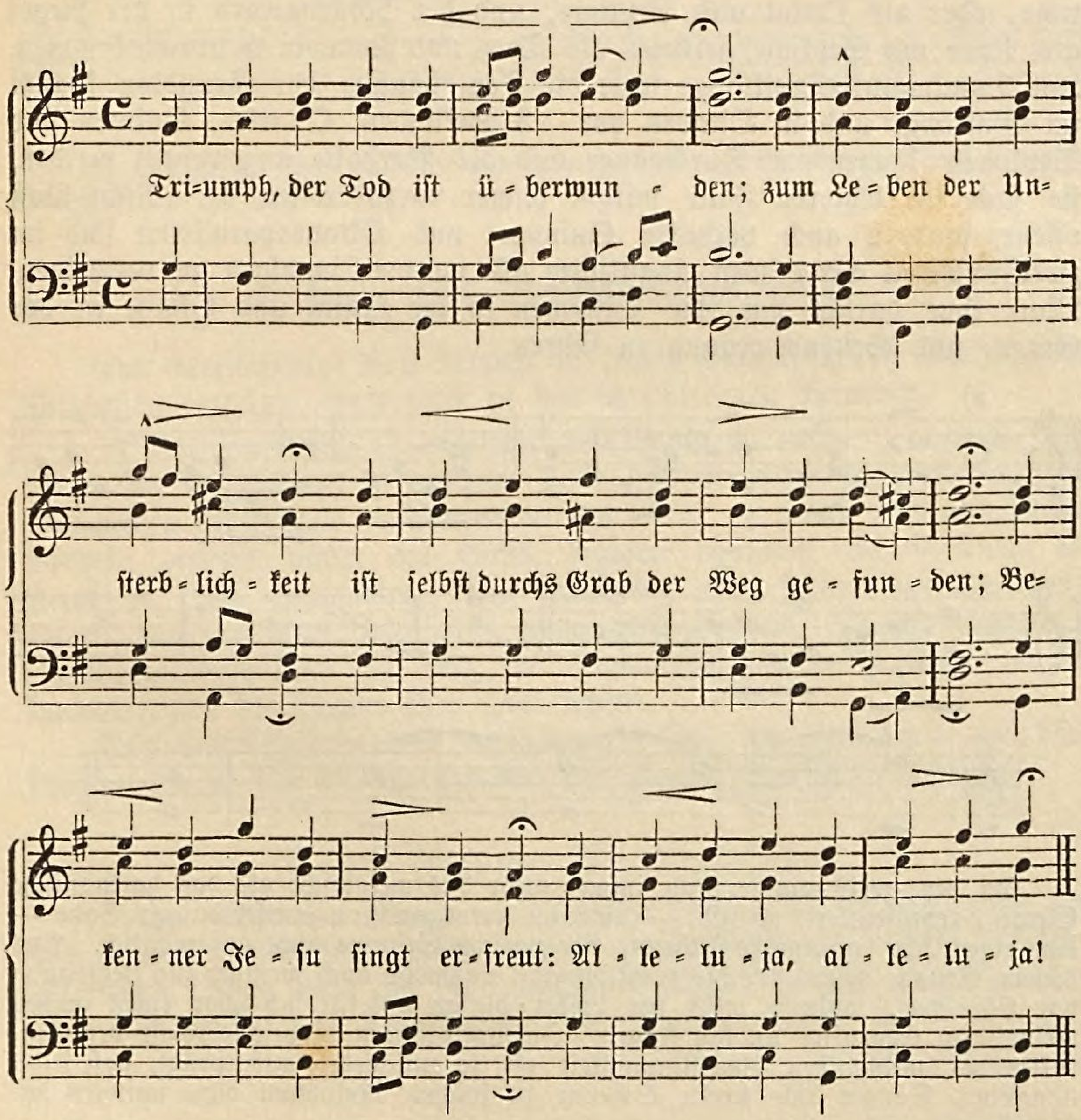
Am besten und kräftigsten wirken die Stimmen, wenn der erste Tenor den Umfang g—$\bar{g}$, der 2. Tenor den von e—$\bar{e}$, der 1. Baß den von c—$\bar{d}$ und der 2. Baß den von G — $\bar{c}$ nicht überschreitet.

Der Gebrauch ist allgemein geworden, die Tenöre im Violinschlüssel, statt im Tenor- oder Baßschlüssel, zu notieren. Der Schüler vergegenwärtige sich deshalb stets recht lebhaft, daß dieselben eine Oktave tiefer klingen als sie geschrieben werden, a). Für die erste Übung mag es gut sein, die Tenöre im Baßschlüssel zu schreiben; denn leicht führt der Anfänger die Bässe in die Tenöre oder wohl gar über dieselben hinaus. Ein gegenseitiges Stimmüberschreiten ist unter Umständen und vorübergehend erlaubt.

a)



Hat man eine Choralmelodie für vier Männerstimmen zu bearbeiten, so transponiert man dieselbe, um einen größeren Stimmumfang und mehr Helle und Klarheit zu gewinnen, eine Terz oder Quart höher.



Anmerkung. Der Satz für 4 Kinder= oder Frauenstimmen, also für 2 Alte und 2 Soprane, hat in seiner Behandlungsweise dieselben Regeln zu beobachten, wie der Satz für Männerstimmen. Der Umfang ist schlüßlich derselbe, denn während der Sopran eine Oktave über den ersten Tenor hinausgeht, fehlt dem Alte die tiefe Oktave des 2. Basses. Die Stimmen bewegen sich vom kleinen g bis zum zweigestrichenen g̿ und zwar der Alt vom g bis zum c̿ und der Sopran von c̄ bis g̿.

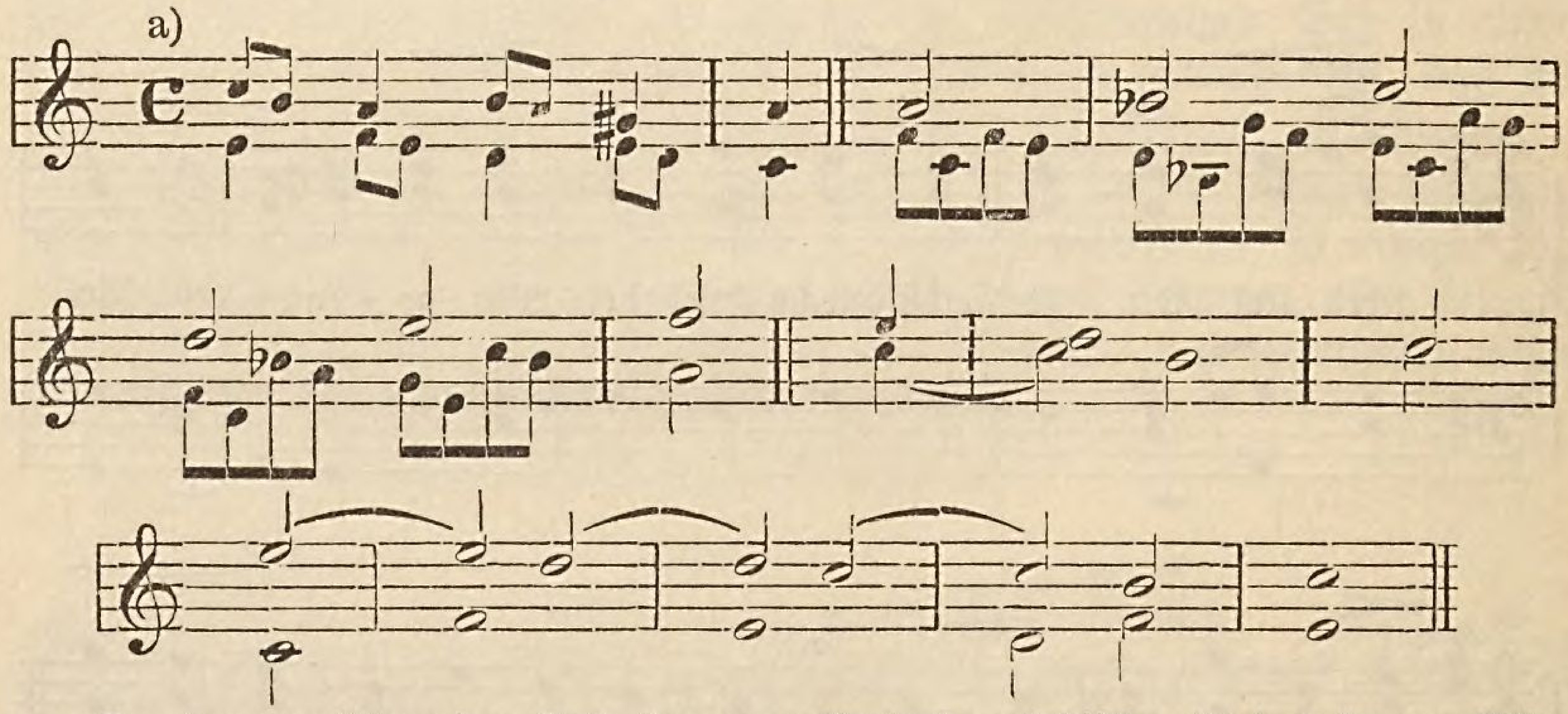
§ 60. Der zweistimmige Satz.

Wir unterscheiden einen natur- und kunstgemäßen zweistimmigen Satz. Der kunstgemäße findet im doppelten Kontrapunkte (Fuge, Kanon) seine reichste Entfaltung und Anwendung, doch auch in einfacheren Tonstücken — Orgelpräludien u. s. w. — kommt derselbe vor.

Folgende Regeln sind beim kunst- und naturgemäßen Satze zu beobachten:

1. Der Anfang und Schluß kann im Einklange, in Oktaven oder in Terzen und Sexten gemacht werden. 2. Der Dreiklang kann mit Grundton und Terz, oder als Terz und Quint, oder als Terz und Oktave; der Septimenaccord als Terz und Septime, als Grundton und Septime, oder als Quint und Septime, und der Nonenaccord in der Regel als None mit Septime, seltener als Terz und None in Gebrauch kommen. Im Dominanten-Dreiklange fehlt die Terz häufig; der Grundton kommt im Einklange und in Oktaven vor. 3. Sekunden, Quarten, Quinten und Septimen können im Durchgange und als Vorhalte angewendet werden, sie sind im letzteren Falle mithin immer vorzubereiten, a). Nicht bloß offene, sondern auch verdeckte Quinten- und Oktavenparallelen sind im zweistimmigen Satze weit ängstlicher als im vierstimmigen zu vermeiden. Man thut darum gut, die Stimmen in die Quint und Oktave in der Gegen- und Seitenbewegung zu führen.

a)



Da der zweistimmige Satz immer mehr das melodische als das harmonische Element repräsentiert, so ist — auch im naturgemäßen zweistimmigen Satze — eine eigentliche baßgemäße Führung der zweiten Stimme nicht gut möglich. Aus diesem Grunde eignet sich die zweistimmige Satzweise auch weniger zur Begleitung von Chorälen, sondern mehr für Lieder, die an und für sich schon einen reichen melodischen Charakter an sich tragen. In Volksliedern insbesondere ist der Charakter der natürlichen Zweistimmigkeit oft so entschieden ausgeprägt, daß selbst ungelehrte Sänger eine zweite Stimme zu solchen Melodieen ohne weiteres improvisieren.

Die naturgemäße zweistimmige Satzweise ist stets im Sinne des zweistimmigen Hornsatzes zu schaffen, a), und tritt in dieser einfachen Weise in Terzen- und Sextenfolgen, untermischt mit einer Quint, welche oft den Übergang aus der Sexten- in die Terzenlage oder umgekehrt vermittelt, auf. Auch die zweistimmige Tonleiter bildet guten Anhalt für einen naturgemäßen zweistimmigen Satz, b). Ob die Begleitung der Melodie in Terzen

oder in Sexten zu geschehen hat, entscheidet allein die Bewegung der Melodie und die ihr zu Grunde liegende Harmonie, c).

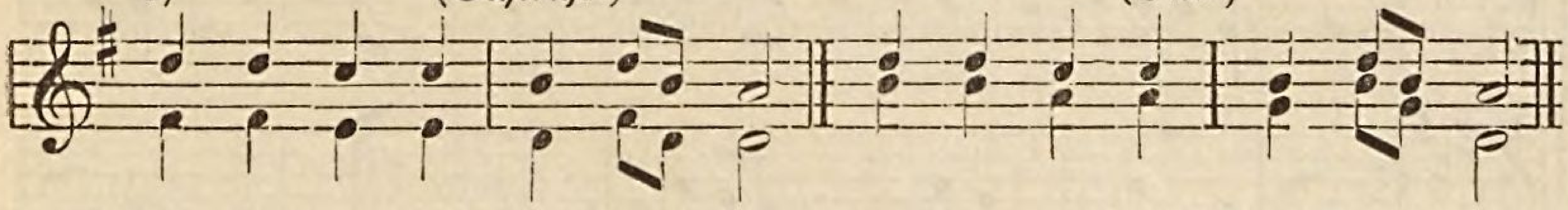
a)



b)



c) (Schlecht!) (Gut!)



Anmerkung. Beispiele für den naturgemäßen zweistimmigen Satz bietet in Menge jedes Schulliederbuch.

§ 61. Der dreistimmige Satz.

Der dreistimmige Satz bedingt in seiner Stimmführung ebenfalls das Weglassen einzelner Intervalle in den verschiedenen Accorden.

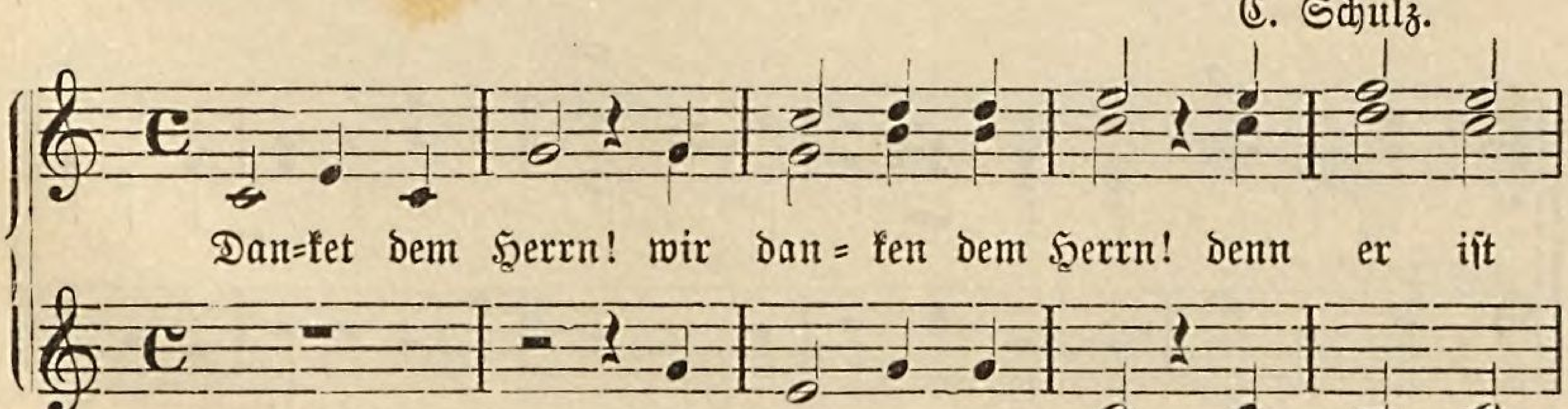
1) Der Dreiklang ist entweder vollständig zu nehmen, oder es kann die Quint wegbleiben, in welchem Falle der Grundton zu verdoppeln ist. Die beiden Intervalle — Grundton und Terz — sollen nicht ausgelassen werden; ersterer bildet die Basis, letzterer bestimmt das Geschlecht des Accordes. Im Sextaccorde kann somit die Terz fehlen; der Quartsextaccord dagegen muß vollständig genommen werden. 2) Im Sext- und Quintsextaccorde kann die Terz, im Terzquartsextaccorde die Sext, im Sekundenaccorde die Quart oder Sext fehlen.

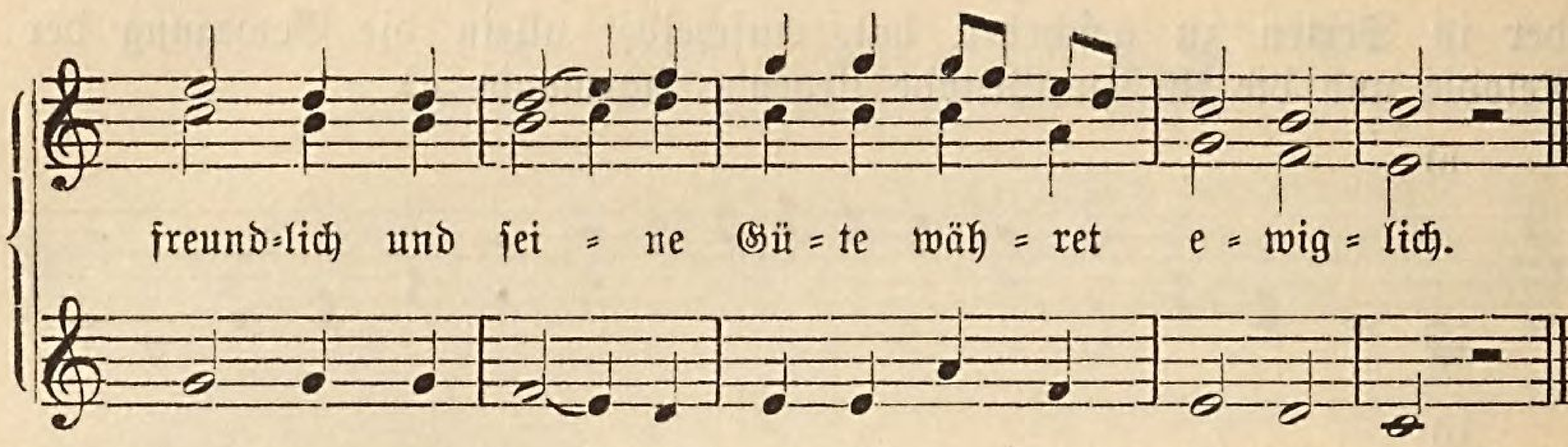
Wir unterscheiden einen dreistimmigen Satz für 1) Frauen- oder Kinderstimmen, 2) für Männerstimmen und 3) für gemischte Stimmen.

1. Der Frauen- oder Kinderchor.

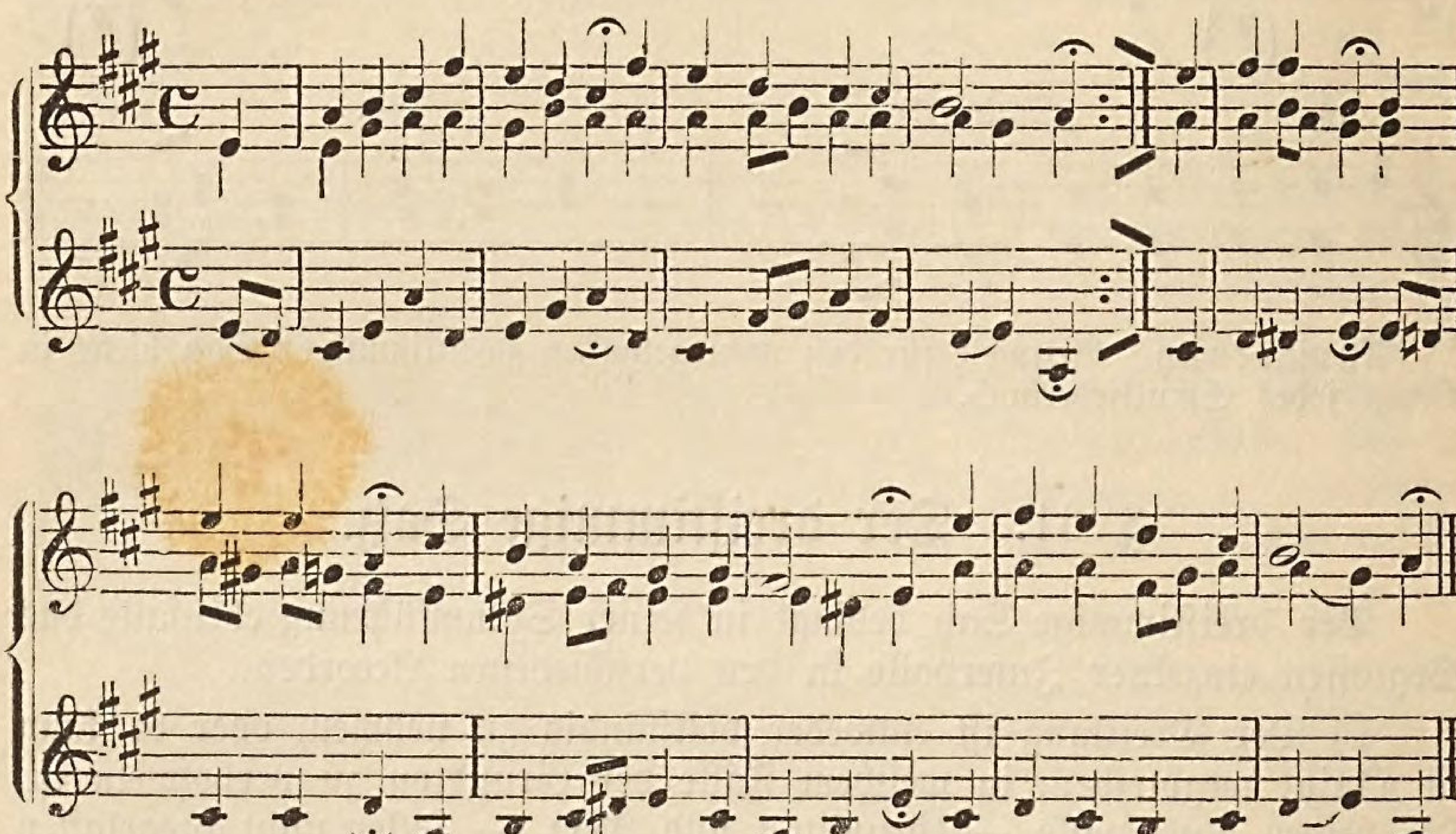
Dieser Chor hat seinen eigentümlichen Reiz und ist von guten und den besten Komponisten, selbst in ihren größeren Werken, zur Anwendung gekommen. Man hüte sich die untersten Stimmen zu tief gehen zu lassen. Stimmenumfang vom kleinen g bis zum zweigestrichenen a.

C. Schulz.



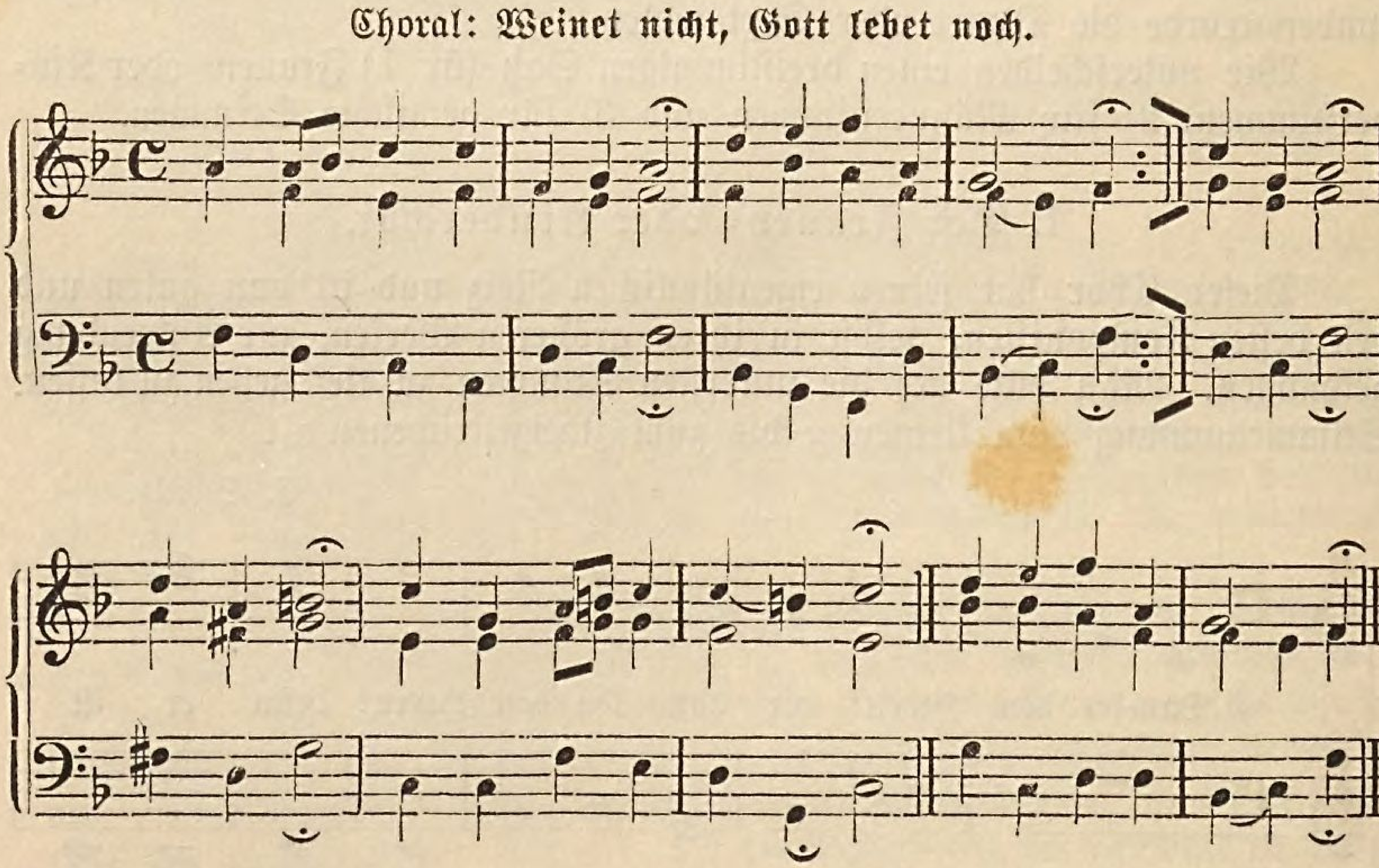


Choral: Was Gott thut.



2. Männerchor.

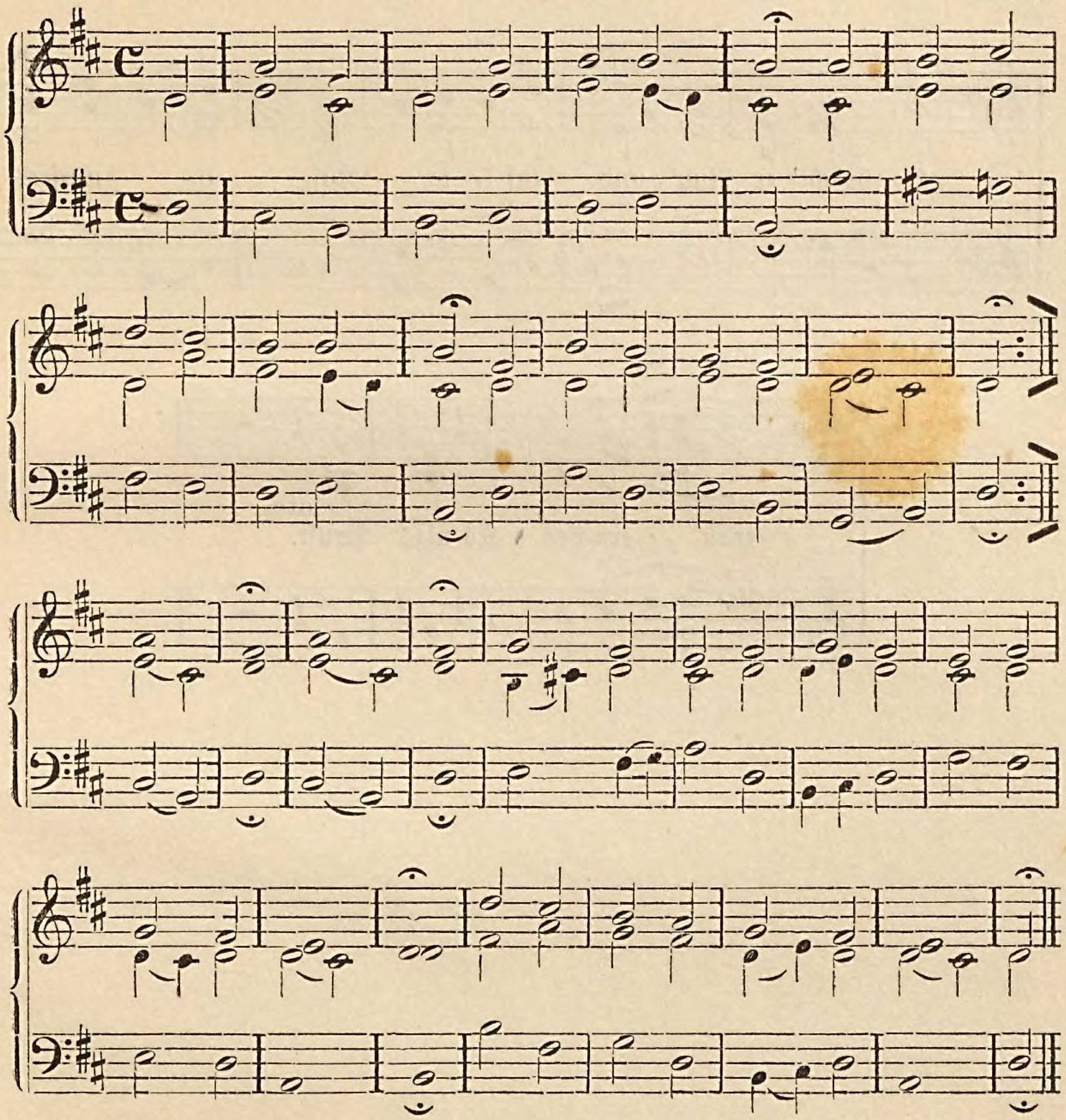
Choral: Weinet nicht, Gott lebet noch.



3. Gemischter Chor.

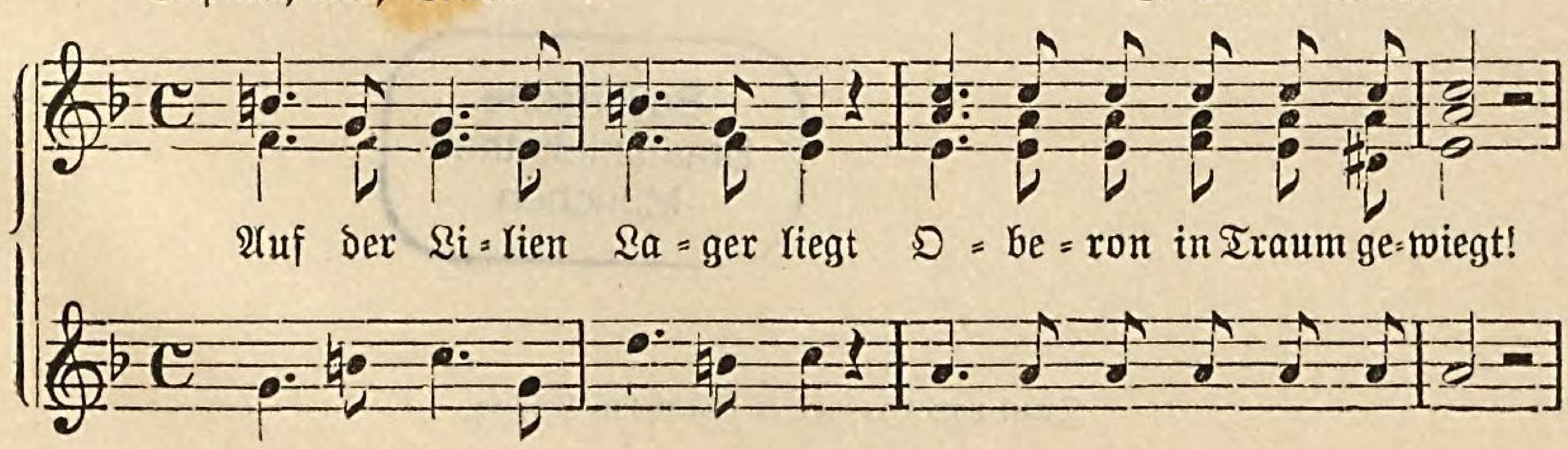
In der Regel sind die dreistimmigen Kompositionen für gemischten Chor für Sopran, Alt und Baß berechnet. In der Zusammensetzung von Sopran, Alt und Tenor liegt etwas Märchen- und Feeenhaftes. Man schreibt auch für Sopran, Tenor und Baß. Siehe folg. Beispiele:

Choral: **Wie schön leuchtet.**



Aus: **Elfenchor aus Oberon.**

Sopran, Alt, Tenor. C. M. v. Weber.





Druck von Greßner & Schramm, Leipzig.

2.25

Heinze, Leopold

Theoretisch-praktische Harmonielehre nach pädagogischen Grundsätzen nebst spezieller und ausführlicher Behandlung der Harmonieen der Kirchentonarten bearbeitet

Breslau [1890]